HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

(93)

I

Schillers Dramaturgie

Deutsche Dramaturgie

herausgegeben

von

Wilhelm von Scholz

2. Band

Schillers Dramaturgie

München und Leipzig
bei Georg Müller
1909

54dF

Drama

Schillers Dramaturgie

Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Schillers,

gesammelt und ausgewählt

von

Otto Falckenberg

10245-1
17/6/10.

München und Leipzig
bei Georg Müller
1909

Vorwort

Schillers Leben ist erfüllt von einem fast ununterbrochenen qualvollen Ringen um das Ideal der dramatischen Form. Nicht auf das einzelne Dichtwerk ist sein schöpferischer Wille gerichtet, sondern auf die Erfüllung einer intellektuellen Forderung als Endzweck, dem er durch immer erneute dichterische Taten nahezukommen sucht. Sein Ziel heißt: Erkennen, sein Weg: dramatisches Schaffen. Daher das anfängliche Mißverstehen der entgegengesetzten Wesensart Goethes. In der „Braut von Messina" glaubt er sein Formideal am reinsten erfüllt zu haben; den „Wallenstein" verwirft er.

Diesem wundervollen und ergreifenden Irrtum verdankt das deutsche Theater seine stärksten Dichtungen, zugleich aber eine Fülle dramaturgischer Erkenntnisse, die als Ganzes genommen das kritische Lebenswerk Lessings fortsetzen und ihre Lichter in das Dunkel eines kommenden Jahrhunderts vorauswerfen. Es ist das Jahrhundert Wagners, Hebbels, Ibsens.

Schiller, der, wie er von Aristoteles sagt, „mit fürchterlicher Strenge aus der Natur des Gedichtes und des Trauerspiels insbesondere seine unverrückbaren Formen ableitet", kehrt naturgemäß seine schärfsten

Waffen wider alle, die „entweder an der äußeren Form sklavisch hängen oder die über alle Form sich hinwegsetzen". Aber in dem Kampf gegen die leere Gebärde der Franzosen und das skrupellose Kulissenhandwerk der Iffland und Kotzebue schöpft er ein gut Teil seiner erbitterten Kraft aus dem deutlichen Gefühl, daß dieser Kampf zugleich dem heftigsten Lebenselement des eigenen Charakters gelte.

In jenen literarischen Gegnern befehdet Schiller gleichsam sich selbst: der Dichter den Theatraliker.

Niemand als er wußte tiefer um das „Kunstgeheimnis des Meisters", daß in dem vollkommenen Drama die Poesie das Theater „vertilgen" müsse, wie in jedem vollkommenen Kunstwerk die Form den Stoff vertilgt. Und er hatte klar genug die Gefahr erkannt, mit der ein tief in seiner Natur wurzelnder leidenschaftlicher Theaterinstinkt den Weg bedrohte, auf dem er seinem idealen Ziele entgegenging. „Ich gebe Ihnen vollkommen recht," schreibt er, bezeichnenderweise bald nach Vollendung der „Jungfrau von Orleans", an Goethe, „daß ich mich bei meinen Stücken auf das Dramatischwirkende mehr konzentrieren sollte. Dieses ist überhaupt schon ohne alle Rücksicht auf das Theater und Publikum eine poetische Forderung, aber auch nur insofern es eine solche ist, kann ich mich darum bemühen. Soll mir jemals ein gutes Theaterstück gelingen, so kann es nur auf poetischem Wege sein, denn eine Wirkung ad extra, wie sie zuweilen auch einem gemeinen Talent und einer bloßen Geschicklichkeit gelingt, kann ich mir nie zum Ziele machen, noch, wenn ich es auch wollte, erreichen. Es ist also hier

nur von der höchsten Aufgabe selbst die Rede, und nur die erfüllte Kunst wird meine individuelle Tendenz ad intra überwinden können, wenn sie zu überwinden ist." Wir wissen — und wahrscheinlich wußte auch er es — daß seine Tendenz ad intra dem orkanhaften Ansturm seines theatralischen Temperaments nicht immer standzuhalten vermochte, und daß eben da, wo sie überwunden wurde, die Kunst oft am wenigsten erfüllt blieb.

Aber gerade der Zwiespalt in Schillers Natur, der diesen gewaltigen Existenzkampf zweier unversöhnlichen Lebenskräfte notwendig machte, erzeugte den einzigen ganzen Dramatiker, den wir Deutschen neben Kleist besitzen.

Die hier gesammelten dramaturgischen Schriften und Bemerkungen spiegeln diesen Werdeprozeß in seinem ursächlichen Zusammenhang.

Prerow an der Ostsee, September 1908.

Otto Falckenberg.

1781

Die Räuber

Vorrede zur ersten Auflage

Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen. Man wird mir einräumen, daß es eine widersinnige Zumutung ist, binnen drei Stunden drei außerordentliche Menschen zu erschöpfen, deren Tätigkeit von vielleicht tausend Räderchen abhänget, so wie es in der Natur der Dinge unmöglich kann gegründet sein, daß sich drei außerordentliche Menschen auch dem durchdringendsten Geisterkenner innerhalb vierundzwanzig Stunden entblößen. Hier war Fülle ineinandergedrungener Realitäten vorhanden, die ich unmöglich in die allzu engen Palissaden des Aristoteles und Batteux einkeilen konnte.

Nun ist es aber nicht sowohl die Masse meines Schauspiels als vielmehr sein Inhalt, der es von der Bühne verbannet. Die Oekonomie desselben macht es notwendig, daß mancher Charakter auftreten mußte, der

das feinere Gefühl der Tugend beleidigt und die Zärtlichkeit unsrer Sitten empört. Jeder Menschenmaler ist in diese Notwendigkeit gesetzt, wenn er anders eine Kopie der wirklichen Welt, und keine idealische Affektationen, keine Kompendien-Menschen will geliefert haben. Es ist einmal so die Mode in der Welt, daß die Guten durch die Bösen schattiert werden und die Tugend im Kontrast mit dem Laster das lebendigste Kolorit erhält. Wer sich den Zweck vorgezeichnet hat, das Laster zu stürzen und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen, ein solcher muß das Laster in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit stellen — er selbst muß augenblicklich seine nächtlichen Labyrinthe durchwandern — er muß sich in Empfindungen hineinzuzwingen wissen, unter deren Widernatürlichkeit sich seine Seele sträubt.

Das Laster wird hier mit samt seinem ganzen innern Räderwerk entfaltet. Es löst in Franzen all die verworrenen Schauer des Gewissens in ohnmächtige Abstraktionen auf, skeletisiert die richtende Empfindung und scherzt die ernsthafte Stimme der Religion hinweg. Wer es einmal so weit gebracht hat (ein Ruhm, den wir ihm nicht beneiden), seinen Verstand auf Unkosten seines Herzens zu verfeinern, dem ist das Heiligste nicht heilig mehr — dem ist die Menschheit, die Gottheit nichts. — Beide Welten sind nichts in seinen Augen. Ich habe versucht, von einem Mißmenschen dieser Art ein treffendes lebendiges Konterfei hinzuwerfen, die vollständige Mechanik seines Lastersystems auseinander zu gliedern — und ihre Kraft an der Wahrheit zu prüfen. Man unterrichte sich demnach im Verfolg dieser

Geschichte, wie weit ihr's gelungen hat. — Ich denke, ich habe die Natur getroffen.

Nächst an diesem stehet ein anderer, der vielleicht nicht wenige meiner Leser in Verlegenheit setzen möchte. Ein Geist, den das äußerste Laster nur reizet um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erheischet, um der Gefahren willen, die es begleiten. Ein merkwürdiger wichtiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekömmt, notwendig entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden. Unglückliche Konjunkturen entscheiden für das zweite, und erst am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangt er zu dem ersten. Falsche Begriffe von Tätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt, mußten sich natürlicherweise an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit durfte sich nur eine Bitterkeit gegen die unidealische Welt gesellen, so war der seltsame Donquirote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern. Ich werde es hoffentlich nicht erst anmerken dürfen, daß ich dieses Gemälde so wenig nur allein Räubern vorhalte, als die Satire des Spaniers nur allein Ritter geißelt.

Auch ist itzo der große Geschmack, seinen Witz auf Kosten der Religion spielen zu lassen, daß man beinahe für kein Genie mehr passiert, wenn man nicht seinen gottlosen Satyr auf ihren heiligsten Wahrheiten sich herumtummeln läßt. Die edle Einfalt der Schrift muß sich in alltäglichen Assembleen von den sogenannten witzigen Köpfen mißhandeln und ins Lächerliche

verzerren lassen; denn was ist so heilig und ernsthaft, das, wenn man es falsch verdreht, nicht belacht werden kann? — Ich kann hoffen, daß ich der Religion und der wahren Moral keine gemeine Rache verschafft habe, wenn ich diese mutwillige Schriftverächter in der Person meiner schändlichsten Räuber dem Abscheu der Welt überliefere.

Aber noch mehr. Diese unmoralische Charaktere, von denen vorhin gesprochen wurde, mußten von gewissen Seiten glänzen, ja oft von seiten des Geistes gewinnen, was sie von seiten des Herzens verlieren. Hierin habe ich nur die Natur gleichsam wörtlich abgeschrieben. Jedem, auch dem Lasterhaftesten, ist gewissermaßen der Stempel des göttlichen Ebenbildes aufgedrückt, und vielleicht hat der große Bösewicht keinen so weiten Weg zum großen Rechtschaffenen als der kleine; denn die Moralität hält gleichen Gang mit den Kräften, und je weiter die Fähigkeit, desto weiter und ungeheurer ihre Verirrung, desto imputabler ihre Verfälschung.

Klopstocks Adramelech weckt in uns eine Empfindung, worin Bewunderung in Abscheu schmilzt. Miltons Satan folgen wir mit schauderndem Erstaunen durch das unwegsame Chaos. Die Medea der alten Dramatiker bleibt bei all ihren Greueln noch ein großes staunenswürdiges Weib, und Shakespeares Richard hat so gewiß am Leser einen Bewunderer, als er auch ihn hassen würde, wenn er ihm vor der Sonne stünde. Wenn es mir darum zu tun ist, ganze Menschen hinzustellen, so muß ich auch ihre Vollkommenheiten mitnehmen, die auch dem Bösesten nie ganz fehlen. Wenn

ich vor dem Tiger gewarnt haben will, so darf ich seine blendende Fleckenhaut nicht übergehen, damit man nicht den Tiger beim Tiger vermisse. Auch ist ein Mensch, der ganz Bosheit ist, schlechterdings kein Gegenstand der Kunst und äußert eine zurückstoßende Kraft, statt daß er die Aufmerksamkeit der Leser fesseln sollte. Man würde umblättern, wenn er redet. Eine edle Seele erträgt so wenig anhaltende moralische Dissonanzen als das Ohr das Gekritzel eines Messers auf Glas.

Aber eben darum will ich selbst mißraten haben, dieses mein Schauspiel auf der Bühne zu wagen. Es gehört beiderseits, beim Dichter und seinem Leser, schon ein gewisser Gehalt von Geisteskraft dazu: bei jenem, daß er das Laster nicht ziere; bei diesem, daß er sich nicht von einer schönen Seite bestechen lasse, auch den häßlichen Grund zu schätzen. Meinerseits entscheide ein Dritter — aber von meinen Lesern bin ich es nicht ganz versichert. Der Pöbel, worunter ich keineswegs die Gassenkehrer allein will verstanden wissen, der Pöbel wurzelt (unter uns gesagt) weit um und gibt zum Unglück — den Ton an. Zu kurzsichtig, mein Ganzes auszureichen, zu kleingeistisch, mein Großes zu begreifen, zu boshaft, mein Gutes wissen zu wollen, wird er, fürcht' ich fast, meine Absicht vereiteln, wird vielleicht eine Apologie des Lasters, das ich stürze, darin zu finden meinen und seine eigene Einfalt den armen Dichter entgelten lassen, dem man gemeiniglich alles, nur nicht Gerechtigkeit widerfahren läßt.

Es ist das ewige Da capo mit Abdera und Demokrit, und unsre gute Hippokrate müßten ganze Plantagen Nieswurz erschöpfen, wenn sie dem Unwesen

durch ein heilsames Dekokt abhelfen wollten. Noch so viele Freunde der Wahrheit mögen zusammenstehen, ihren Mitbürgern auf Kanzel und Schaubühne Schule zu halten, der Pöbel hört nie auf, Pöbel zu sein, und wenn Sonne und Mond sich wandeln und Himmel und Erde veralten wie ein Kleid. Vielleicht hätt' ich, den Schwachherzigen zu frommen, der Natur minder getreu sein sollen; aber wenn jener Käfer, den wir alle kennen, auch den Mist aus den Perlen stört, wenn man Exempel hat, daß Feuer verbrannt und Wasser ersäuft habe, soll darum Perle — Feuer — und Wasser konfisziert werden?

Ich darf meiner Schrift, zufolge ihrer merkwürdigen Katastrophe, mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern versprechen; das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze. Die Tugend geht siegend davon. Wer nur so billig gegen mich handelt, mich ganz zu lesen, mich verstehen zu wollen, von dem kann ich erwarten, daß er — nicht den Dichter bewundere, aber den rechtschaffenen Mann in mir hochschätze.

*

Unterdrückte Vorrede

Es mag beim ersten In-die-Hand-nehmen auffallen, daß dieses Schauspiel niemals das Bürgerrecht auf dem Schauplatz bekommen wird. Wenn nun dieses ein unentbehrliches Requisitum zu einem Drama sein soll, so hat freilich das meinige einen großen Fehler mehr.

Nun weiß ich aber nicht, ob ich mich dieser Forderung so schlechtweg unterwerfen soll. Sophokles und Menander mögen sich wohl die sinnliche Darstellung zum Hauptaugenmerk gemacht haben, denn es ist zu vermuten, daß diese sinnliche Vorbildung erst auf die Idee des Dramas geführt habe: in der Folge aber fand sich's, daß schon allein die dramatische Methode auch ohne Hinsicht auf theatralische Verkörperung, vor allen Gattungen der rührenden und unterrichtenden Poesie einen vorzüglichen Wert habe. Da sie uns ihre Welt gleichsam gegenwärtig stellt, und uns die Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens in eigenen Aeußerungen der Personen schildert, so wird sie auch gegen die beschreibende Dichtkunst um so mächtiger wirken, als die lebendige Anschauung kräftiger ist, denn die historische Erkenntnis. Wenn der unbändige Grimm in dem entsetzlichen Ausbruch: „Er hat keine Kinder!" aus Makduff redet, ist dies nicht wahrer und herzeinschneidender, als wenn der alte Diego seinen Sackspiegel herauslangt und sich auf offenem Theater begucket?

O rage! o désespoir!

Wirklich ist dieses große Vorrecht der dramatischen Manier, die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen, für den Franzosen durchaus verloren. Seine Menschen sind (wo nicht gar Historiographen und Heldendichter ihres eigenen hohen Selbsts) doch selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft.

Wahr also ist es, daß der echte Genius des Dramas, welchen Shakespeare, wie Prospero seinen Ariel, in sei-

ner Gewalt mag gehabt haben, daß, sage ich, der wahre Geist des Schauspiels tiefer in die Seele gräbt, schärfer ins Herz schneidet, und lebendiger belehrt als Roman und Epopöe, und daß es der sinnlichen Vorspiegelung gar nicht einmal bedarf, uns diese Gattung von Poesie vorzüglich zu empfehlen. Ich kann demnach eine Geschichte dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen dramatischen Roman, und kein theatralisches Drama. Im ersten Fall darf ich mich nur den allgemeinen Gesetzen der Kunst, nicht aber den besondern des theatralischen Geschmacks unterwerfen.

Nun auf die Sache selbst zu kommen, so muß ich bekennen, daß nicht sowohl die körperliche Ausdehnung meines Schauspiels, als vielmehr sein Inhalt ihm Sitz und Stimm' auf dem Schauplatze absprechen. Die Oekonomie desselben machte es notwendig, daß mancher Charakter auftreten mußte, der das feinere Gefühl der Tugend beleidigt, und die Zärtlichkeit unsrer Sitten empört. (Ich wünsche zur Ehre der Menschheit, daß ich hier nichts denn Karikaturen geliefert hätte, muß aber gestehen, so fruchtbarer meine Weltkenntnis wird, so ärmer wird mein Karikaturenregister.) Noch mehr. — Diese unmoralische Charaktere mußten von gewissen Seiten glänzen, ja oft von seiten des Geistes gewinnen, was sie von seiten des Herzens verlieren. Jeder dramatische Schriftsteller ist zu dieser Freiheit berechtigt, ja sogar genötigt, wenn er anders der getreue Kopist der wirklichen Welt sein soll. Auch ist, wie Garve lehrt, kein Mensch durchaus unvollkommen; auch der Lasterhafteste hat noch viele Ideen, die richtig, viele Triebe,

die gut, viele Tätigkeiten, die edel sind. Er ist nur minder vollkommen.

Man trifft hier Bösewichte an, die Erstaunen abzwingen, ehrwürdige Missetäter, Ungeheuer mit Majestät; Geister, die das abscheuliche Laster reizet, um der Größe willen, die ihm anhängt, um der Kraft willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten. Man stößt auf Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seinesgleichen ist; die auf dem Weg zur höchsten Vollkommenheit die unvollkommensten werden, die unglückseligsten auf dem Wege zum höchsten Glück, wie sie es wähnen. Mit einem Wort, man wird sich auch für meine Jagos interessieren, man wird meinen Mordbrenner bewundern, ja fast sogar lieben. Niemand wird ihn verabscheuen, jeder darf ihn bedauern. Aber eben darum möchte ich selbst nicht geraten haben, dieses mein Trauerspiel auf der Bühne zu wagen. Die Kenner, die den Zusammenhang des Ganzen befassen und die Absicht des Dichters erraten, machen immer das dünnste Häuflein aus. Der Pöbel hingegen (worunter ich s. v. v. nicht die Mistpantscher allein, sondern auch und noch viel mehr manchen Federhut und manchen Tressenrock und manchen weißen Kragen zu zählen Ursache habe), der Pöbel, will ich sagen, würde sich durch eine schöne Seite bestechen lassen, auch den häßlichen Grund zu schätzen, oder wohl gar eine Apologie des Lasters darin finden, und seine eigene Kurzsichtigkeit den armen Dichter entgelten lassen, dem man gemeiniglich alles, nur nicht Gerechtigeit, widerfahren läßt.

Es ist das ewige Da capo mit Abdera und Demo-

krit, und unsere gute Hippokratie müßten ganze Plantagen Nieswurz erschöpfen, wenn sie diesem Unwesen durch einen heilsamen Kräutertrank abhelfen wollten. Noch so viele Freunde der Wahrheit und Tugend mögen zusammenstehen, ihren Mitbürgern auf offener Bühne Schule zu halten, der Pöbel hört nie auf, Pöbel zu sein, und wenn Sonne und Mond sich wandeln, und Himmel und Erde veralten wie ein Kleid, die Narren bleiben immer sich selbst gleich, wie die Tugend. Mort de ma vie, sagt Herr Eisenfresser, das heiß' ich einen Sprung! — Fy — Fy, flüstert die Mamsell, die Coeffure der kleinen Sängerin war viel zu altmodisch — Sacre dieu, sagt der Friseur, welche göttliche Symphonie! da führen die Deutsche Hunde dagegen! — Sternhagelbataillon, den Kerl hättest du sehen sollen das rosenfarbene Mädel hinter die spanische Wand schmeißen, sagt der Kutscher zum Lakaien, der sich vor Frieren und Langweile in die Komödie eingeschlichen hatte. — Sie fiel recht artig, sagt die gnädige Tante, recht gustös sur mon honneur (und spreitet ihren damastenen Schlamp weit aus) — was kostet Sie diese Eventaille, mein Kind? — Und auch mit viel Expression, viel Submission. — Fahr zu, Kutscher! —

Nun gehe man hin und frage! — Sie haben die Emilia gespielt. —

Dies könnte mich allenfalls schon entschuldigen, daß mir's gar nicht darum zu tun war, für die Bühne zu schreiben. Nicht aber das Auditorium allein, auch selbst das Theater schreckte mich ab. Wehe genug würde es mir tun, wenn ich so manche lebendige Leidenschaft mit allen Vieren zerstampfen, so manchen großen und edlen

Zug erbärmlich massakrieren und meines Räubers Majestät in der Stellung eines Stallknechts müßte erzwingen sehen. Ich würde mich übrigens glücklich schätzen, wenn mein Schauspiel die Aufmerksamkeit eines deutschen Roscius verdiente.

Schließlich will ich nicht bergen, daß ich der Meinung bin, der Applausus des Zuschauers sei nicht immer der Maßstab für den Wert eines Dramas. Der Zuschauer, vom gewaltigen Licht der Sinnlichkeit geblendet, übersieht oft ebensowohl die feinsten Schönheiten, als die untergeflossenen Flecken, die sich nur dem Auge des bedachtsamen Lesers entblößen. Vielleicht ist das größte Meisterstück des britischen Aeschylus nicht am meisten beklatscht worden, vielleicht muß er in seiner rohen skythischen Pracht denen à la mode (verschönerten oder verhunzten?) Kopieen von Gotter, Weiße und Stephanie weichen.

So viel von meiner Versündigung gegen den Schauplatz. — Eine Rechtfertigung über die Oekonomie meines Schauspiels selbst würde wohl keine Vorrede erschöpfen. Ich überlasse sie daher ihrem eigenen Schicksal, weit entfernt, meine Richter mit zierlichen Worten zu bestechen, wenn ich ihre Strenge zu befürchten fände, oder auf Schönheiten aufmerksam zu machen, wenn ich irgend welche darin gefunden hätte.

*

Aus Briefen an Dalberg

. . . einem so durchdringenden Kenner, wie ich in Ihnen zu verehren weiß, wird es nicht unbekannt sein

können, daß es wie in der Natur, so auf der Bühne, für eine Idee, eine Empfindung, auch nur einen Ausdruck, ein Kolorit gibt. Eine Veränderung, die ich in einem Charakterzug vornehme, gibt oft dem ganzen Charakter und folglich auch seinen Handlungen und der auf diesen Handlungen ruhenden Mechanik des Stücks eine andere Wendung. Also Herrmann. Wiederum stehen die Räuber im Original unter sich in lebhaftem Kontrast, und gewiß wird ein jeder Mühe haben, vier oder fünf Räuber kontrastieren zu lassen, ohne in einem von ihnen gegen die Delikatesse des Schauplatzes anzurennen. Als ich es anfangs dachte und den Plan davon bei mir entwarf, dachte ich mir die theatralische Darstellung hinweg. — Daher kam's, daß Franz als ein r á s o n n i e r e n d e r Bösewicht angelegt worden, eine Anlage, die so gewiß sie den denkenden Leser befriedigen wird, so gewiß den Zuschauer, der vor sich nicht philosophiert, sondern gehandelt haben will, ermüden und verdrießen muß. In der veränderten Auflage konnte ich diesen Grundriß nicht übern Haufen werfen, ohne dadurch der ganzen Oekonomie des Stücks einen Stoß zu geben; ich sehe also mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit voraus, daß Franz, wenn er nun auf der Bühne erscheinen wird, die Rolle nicht spielen werde, die er beim Lesen gespielt hat. Dazu kommt noch, daß der hinreißende Strom der Handlung den Zuschauer an den feinen Nüancen vorüberreißt und ihn also um wenigstens den dritten Teil des ganzen Charakters bringt. Der Räuber Moor, wenn er, wie ich zum voraus versichert bin, seinen Mann unter den H. H. Schauspielern findet, dürfte auf dem Schauplatz Epoche machen,

einige wenige Spekulationen, die aber auch als unentbehrlich Farben in dies ganze Gemälde spielen, weggerechnet, ist er ganz Handlung, ganz anschauliches Leben.

Spiegelberg, Schweizer, Herrmann usw. sind im eigentlichen Verstande Menschen für den Schauplatz, weniger Amalia und der Vater.

Ich habe schriftliche, mündliche und gedruckte Rezensionen zu benutzen gesucht. Man hat mehr von mir gefordert, als ich leisten konnte, denn nur dem Verfasser des Stücks, zumal wenn er selbst noch Verbesserer wird, zeigt sich das Non plus ultra vollkommen. Die Verbesserungen sind wichtig, zerschiedene Szenen ganz neu und meiner Meinung nach das ganze Stück wert.

Darunter gehören: Herrmanns Gegenintrigen, die Franzens Plan untergraben, seine Szene mit diesem, die in der ersten Ausarbeitung (nach dem vollkommenen Sinn meines Erfurter Rezensenten) gänzlich und sehr unglücklich vergessen worden. Doch hat mein Rezensent den Ausgang dieser Unterhandlung anders erwartet, aber ich bin überzeugt, mit weniger Gründen, als ich ihn, so wie er jetzt ist, für recht hielt. Seine Szene mit Amalien im Garten ist um einen Akt zurückgesetzt worden, und meine guten Freunde sagen, daß ich im ganzen Stück keinen bessern Ort hätte dazu wählen können, als diesen, keine bessere Zeit, als einige Augenblicke vor Moors Szene mit Amalien. Franz ist der Menschheit etwas näher gebracht, aber der Weg dazu ist seltsam. Eine Szene, wie seine Verurteilung im fünften Akt, ist meines Wissens auf keinem Schauplatz erlebt, eben so wenig als Amaliens Aufopferung durch ihren Geliebten. Die Katastrophe des Stücks däucht

mich nun die Krone desselben zu sein. Moor spielt seine Rolle ganz aus, und ich wette, daß man ihn nicht in dem Augenblick vergessen wird, als der Vorhang der Bühne gefallen ist. Wenn das Stück zu groß sein sollte, so steht es in der Willkür des Theaters, Räsonnments abzukürzen oder hier und da etwas unbeschadet des ganzen Eindrucks hinweg zu tun. Aber dawider protestiere ich höchlich, daß beim Drucken etwas hinweggelassen wird; denn ich hatte meine Gründe zu allem, was ich stehen ließ, und so weit geht meine Nachgiebigkeit gegen die Bühne nicht, daß ich Lücken lasse und Charaktere der Menschheit für die Bequemlichkeit der Spieler verstümmele. — In Absicht auf die Wahl der Kleidung erlauben Sie mir nur die unmaßgebliche Bemerkung: Sie ist in der Natur eine Kleinigkeit, niemals auf der Bühne. Meines R. Moors Geschmack darin wird nicht schwer zu treffen sein, doch bin ich auf diese Kleinigkeit äußerst begierig, wenn ich so glücklich bin, Zeuge der Vorstellung zu sein.

Einen Busch trägt er auf dem Hut, denn dieses kommt namentlich im Stück vor, zu der Zeit, da er sein Amt niederlegt. Ich gäbe ihm auch einen Stock zu. Seine Kleidung müßte immer edel ohne Zierung, nachlässig ohne leichtsinnig sein.

*

Mit der von E. Erzellenz in Rücksicht auf den Verlag meines Schauspiels getroffenen Veränderung bin ich vollkommen zufrieden, besonders da ich sehe, daß durch dieselbe zwei von sich sehr verschieden gewesene Interessen vereinigt worden sind, ohne jedoch, wie ich

hoffe, die Folgen und den Sukzeß meines Schauspiels zu unterdrücken. E. E. berühren einige sehr wichtige Veränderungen, die meine Arbeit von Ihren Händen erlitten hat, und ich finde diese Sache in Ansehung meiner wichtig genug, etwas weitläufig dabei zu sein. Gleich anfangs gestehe ich Ihnen aufrichtig, daß ich die Zurücksetzung der Geschichte meines Stücks in die Epoche des gestifteten Landfriedens und unterdrückten Faustrechts — die ganze dadurch entsprungene neue Anlage des Schauspiels für unendlich besser als die meinige halte und halten muß, wenn ich vielleicht dadurch mein ganzes Schauspiel verlieren sollte. Allerdings ist der Einwurf, daß schwerlich in unserm hellen Jahrhundert, bei unserer abgeschliffenen Polizei und Bestimmtheit der Gesetze eine solche meisterlose Rotte gleichsam im Schoß der Gesetze entstehen, noch viel weniger einwurzeln und einige Jahre aufrecht stehen könnte, allerdings ist dieser Vorwurf begründet, und ich wüßte nichts dagegen zu setzen, als die Freiheit der Dichtkunst, die Wahrscheinlichkeit der wirklichen Welt in den Rang der Wahrheit, und die Möglichkeit derselben in den Rang der Wahrscheinlichkeit erheben zu dürfen. Diese Entschuldigung befriedigt allerdings die Größe des Gegenteils nicht. Wenn ich aber Euer Exzellenz dies zugebe (und ich gebe es mit Wahrheit und ungeheuchelter Ueberzeugung zu), was wird folgen? — Gewiß nichts anderes, als daß mein Schauspiel einen großen Fehler bei der Geburt bekommen, einen eigentlichen angeborenen Fehler, den die Hand der feinsten Chirurgie ewig nicht ausmerzen wird — einen Fehler, den es, wenn ich so sagen darf, ins Grab mitnehmen

muß, weil er in sein Grundwesen verflochten ist, und nicht ohne Destruktion des Ganzen aufgehoben werden kann. Ich will mich E. E. näher zu erklären wagen.

1. Sprechen alle meine Personen zu modern, zu aufgeklärt für die damalige Zeit. Der Dialog ist gar nicht derselbe. Die Simplizität, die uns der Verfasser des Götz von Berlichingen so lebhaft gezeichnet hat, fehlt ganz. Viele Tiraden, kleine und große Züge, Charaktere sogar sind aus dem Schoß unserer gegenwärtigen Welt herausgehoben und taugten nichts in dem maximilianischen Alter. Mit einem Wort, es ginge dem Stück wie einem Holzstich, den ich in einer Ausgabe des Virgils gefunden. Die Trojaner hatten schöne Husarenstiefel, und der König Agamemnon führte ein paar Pistolen in seinem Halfter. Ich beginge ein Verbrechen gegen die Zeiten Maximilians, um einem Fehler gegen die Zeiten Friedrichs II. auszuweichen.

2. Meine ganze Episode mit Amaliens Liebe spielte gegen die einfache Ritterliebe der damaligen Zeit einen abscheulichen Kontrast. Amalia müßte schlechterdings in ein Ritterfräulein umgeschmolzen werden, und Sie sehen von selbst, dieser Charakter, diese Gattung Liebe, die in meiner Arbeit herrscht, ist in das ganze Gemälde der Räuber Moors, ja in das ganze Stück so tief und allgemein hinein koloriert, daß man das ganze Gemälde übermalen muß, um es auszulöschen. So verhält es sich auch mit dem ganzen Charakter Franzens, diesem spekulativen Bösewicht, diesem metaphysisch-spitzfindigen Schurken. Ich glaube mit einem Wort sagen zu können, die Versetzung meines

Stücks, welche ihm vor der Ausarbeitung den größten Glanz und die höchste Vollkommenheit würde gegeben haben, macht es nunmehr, da es schon angelegt und vollendet ist, zu einem fehlervollen und anstößigen Quodlibet, zu einer Krähe mit Pfaufedern. Verzeihen Euer Exzellenz dem Vater diese eifrige Fürsprach für sein Kind. Es sind nur Worte, und allerdings kann jedwedes Theater mit den Schauspielen anfangen was es will, der Autor muß sich's gefallen lassen, und ein Glück ist es für den Verfasser der Räuber, daß er in die besten Hände gefallen ist. Dieses einzige werde ich mir von H. Schwan ausbedingen, daß er es wenigstens nach der ersten Anlage *druckt*. Auf dem Theater prätendiere ich keine Stimme.

Die zweite Hauptveränderung mit der Ermordung Amaliens interessierte mich fast noch mehr. Glauben mir E. E., es war dieses derjenige Teil meines Schauspiels, der mich am meisten Anstrengung und Ueberlegung gekostet hat, davon das Resultat kein anderes war, als dieses, daß Moor seine Amalie ermorden *muß*, und daß dieses eine *positive Schönheit* seines Charakters ist, die einerseits den feurigsten Liebhaber, anderseits den Banditenführer mit dem lebhaftesten Kolorit auszeichnet. Doch ich würde die Rechtfertigung dieser Stelle in keinem Briefe erschöpfen. Uebrigens sind die wenigen Worte, davon E. E. in Ihrem Briefe Meldung getan, *vortrefflich* und der ganzen Situation wert. Ich würde stolz darauf sein, sie gemacht zu haben. Da mir H. Schwan auch schreibt, das Stück würde mit der Musik und den unentbehrlichsten Pausen gegen 5 Stunden spielen, eine

zu lange Zeit für ein Stück, so wird eine zweite Beschneidung an demselben vorgenommen werden müssen. Ich wünschte nicht, daß jemand anders, als ich, sich dieser Arbeit unterzöge, und ich selbst kann es nicht ohne die Anschauung einer Probe oder der ersten Vorstellung selbst.

*

1782

Avertissement zur ersten Aufführung

Das Gemälde einer verirrten großen Seele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Vortrefflichen, und mit allen Gaben verloren. Zügelloses Feuer und schlechte Kameradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster — bis er zuletzt an der Spitze einer Mordbrennerbande stand, Greul auf Greul häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweiflung. — Groß und majestätisch im Unglück und durch Unglück gebessert zum Vortrefflichen. Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Einen heuchlerischen, heimtückischen Schleicher wird man entlarvt erblicken und gesprengt sehen in seinen eigenen Minen. Einen allzu schwachen, nachgiebigen Verzärtler und Vater. Die Schmerzen schwärmerischer Liebe und die Folter herrschender Leidenschaft. Hier wird man auch nicht ohne Entsetzen in die innere Wirtschaft des Lasters Blicke werfen und auf der Bühne unterrichtet werden, wie alle Vergoldungen des Glücks

den innern Wurm nicht töten, und Schrecken, Angst, Reue, Verzweiflung hart hinter seinen Fersen sind. Der Zuschauer weine heute vor unsrer Bühne — und schaudere — und lerne seine Leidenschaften unter die Gesetze der Religion und des Verstandes beugen; der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und auch der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absichten und Gerichte brauche und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.

*

Selbstrezension.

(Aus dem „Wirtembergischen Repertorium".)

Das einzige Schauspiel auf württembergischem Boden gewachsen. Die Fabel des Stücks ist ohngefähr diese: Ein fränkischer Graf, Maximilian von Moor, ist Vater von zwei Söhnen, Karl und Franz, die sich an Charakter sehr unähnlich sind. Karl, der ältere, ein Jüngling voll Talenten und Edelmut, gerät zu Leipzig in einen Zirkel liederlicher Brüder, stürzt in Exzesse und Schulden, muß zuletzt mit einem Trupp seiner Spießgesellen aus Leipzig entfliehen. Unterdes lebte Franz, der jüngere, zu Hause beim Vater, und da er heimtückischer, schadenfroher Gemütsart ist, wußte er die Zeitungen von den Liederlichkeiten seines Bruders zu seinem eigenen Vorteil zu verschlimmern, seine reuvollen und rührenden Briefe zu unterdrücken, andere nach-

teiligen Inhalts unterzuschieben und den Vater dergestalt gegen den Sohn zu erbittern, daß er ihm den Fluch gab und ihn enterbte.

Karl, durch diesen Schritt zur Verzweiflung gebracht, verwickelte sich mit seinen Gefährten in ein Räuberkomplott, wird ihr Anführer und führt sie in böhmische Wälder. Der alte Graf hatte eine Nichte im Hause, die den jungen Grafen Karl schwärmerisch liebte. Dieses Mädchen kämpfte mit allen Waffen der Liebe gegen den Zorn des Vaters und hätte auch durch zudringliches Bitten zuletzt ihren Zweck erreicht, wenn nicht Franz, der von diesem Schritt alles zu besorgen hatte, der nebendem noch Absichten auf Amalien hegte, durch eine ersonnene List alles vereitelt hätte. Nämlich er unterrichtete einen seiner Vertrauten, der noch einen Privatgroll auf den alten und jungen Grafen gefaßt hatte, unter dem vorgeblichen Namen eines Freunds von Karln die erdichtete Zeitung vom Tod dieses letztern zu bringen, und versah ihn hierzu mit den tüchtigsten Dokumenten. Der Streich gelang; die Trauerpost überraschte den Vater auf dem Krankenbett und wirkte so stark auf seinen geschwächten Körper, daß er in einen Zustand verfiel, den jedermann für den Tod erklärte. — Aber es war eine tiefe Ohnmacht. — Franz, der sich durch boshafte Streiche zu den abscheulichsten Verbrechen erhärtet hatte, benutzte diesen allgemeinen Wahn, vollzog das Leichenbegängnis und brachte den Vater mit Hilfe seines gedungenen Handlangers in einen abgelegenen Turm, ihn alldort, fern von Menschen, Hungers sterben zu lassen, und trat sodenn in den vollkommensten Besitz seiner Güter und Rechte.

Unterdessen hatte sich Karl Moor an der Spitze seiner Rotte durch außerordentliche Streiche weit und breit ruchbar und furchtbar gemacht. Sein Anhang wuchs, seine Güter stiegen, sein Dolch schreckte die kleineren Tyrannen und autorisierten Beutelschneider; aber sein Beutel war der Notdurft geöffnet und sein Arm zu ihrem Schutze bereit. Niemals erlaubte er sich spitzbübische Dieberei; sein Weg ging gerade; er hätte sich bälder zehn Mordtaten als einen einzigen Diebstahl vergeben. Das Gerücht seiner Taten forderte die Gerechtigkeit auf; er wurde in einem Walde, wo hinein er sich nach einem Hauptstreich mit seiner ganzen Bande geworfen hatte, umringt; aber der zur Verzweiflung gehetzte Abenteurer schlug sich mit wenigem Verlust herzhaft durch und entrann glücklich aus Böhmen. Jetzt verband sich ein flüchtiger edler Böhme mit ihm, den sein widriges Geschick mit der bürgerlichen Gesellschaft entzweit hatte, dessen unglückliche Liebesgeschichte die schlafende Erinnerung der seinigen wieder aufweckte und ihn zu dem Entschluß bewog, Vaterland und Geliebte wiederzusehen, welchen er auch schleunigst ins Werk setzte.

Hier eröffnet sich die zweite Epoche der Geschichte. Franz Moor genoß indes in aller wollüstigen Ruhe die Frucht seiner Büberei. Nur Amalia stemmte sich standhaft gegen seine wollüstigen Bestürmungen. Karl erscheint unter einem vorgeblichen Namen — wilde Lebensart, Leidenschaft und lange Trennung hatten ihn unkenntlich gemacht; nur die Liebe, die sich niemals verleugnet, verweilt über dem sonderbaren Fremdling. Sinnliches Anschauen überwältigt die Erinnerung.

Amalia fängt an, ihren Karl in dem Unbekannten zu lieben — und zu vergessen, und liebt ihn doppelt, eben da sie ihm untreu zu werden fürchtet. Ihr Herz verrät sich dem seinigen, das seinige dem ihrigen, und der scharfsichtigen Furcht entrinnt keines von beiden. Franz wird aufmerksam, vergleicht, errät, überzeugt sich und beschließt das Verderben des Bruders. Zum zweitenmal will er den Arm seines Handlangers dingen, der aber, durch seinen Undank beleidigt, mit angedrohter Entdeckung der Geheimnisse von ihm abspringt. Franz, selbst zu feig, einen Mord auszuführen, verschiebt die unmenschliche Tat. Unterdes war schon der Eindruck von Karl so tief in das Herz des Mädchens gegangen, daß ein Heldenentschluß auf seiten des ersten vonnöten war, ihn zu vertilgen. Er mußte die verlassen, von der er geliebt war, die er liebte und doch nicht mehr besitzen konnte. Er floh, nachdem sie ihn erkannt, zu seiner Bande zurück. Er traf diese im nächstgelegenen Wald. Es war der nämliche, worin sein Vater im Turme verzweifelte, von dem reuigen und rachsüchtigen Hermann (so hieß Franzens Vertrauter) kümmerlich genährt. Er findet seinen Vater, den er mit Hilfe seiner Raubwerkzeuge befreit. Ein Detachement von Räubern muß den abscheulichen Sohn herbeiholen, der aus dem Brand seines Schlosses, worein er sich aus Verzweiflung gestürzt hatte, mühsam errettet wird. Karl läßt ihn durch seine Bande richten, die ihn verurteilt, in dem nämlichen Turme zu verhungern. Nun entdeckt sich Karl seinem Vater, doch seine Lebensart nicht. Amalia war dem fliehenden Geliebten in den Wald nachgeflohen und wird hier von den streifenden Banditen auf-

gefangen und vor den Hauptmann gebracht. Karl ist gezwungen, sein Handwerk zu verraten, wobei der Vater vor Entsetzen stirbt. Auch jetzt ist ihm seine Amalia noch treu. Er ist im Begriff, der Glücklichste zu werden; aber die schwürige Bande steht wider ihn auf und erinnert ihn an den feierlich geschworenen Eid. Karl, auch im größesten Bedrängnis noch Mann, ermordet Amalien, die er nicht mehr besitzen kann, verläßt die Bande, die er durch dieses unmenschliche Opfer befriedigt hat, und geht hin, sich selbst in die Hände der Justiz zu überliefern.

Man findet aus diesem Generalriß des Stücks, daß es an wahren dramatischen Situationen ungemein fruchtbar ist, daß es selbst aus der Feder eines mittelmäßigen Schriftstellers nicht ganz uninteressant fließen, daß es in den Händen eines bessern Kopfs ein Originalstück werden müsse. Fragt sich nun, wie hat es der Dichter bearbeitet?

Zuerst denn von der Wahl der Fabel. Rousseau rühmte es an dem Plutarch, daß er erhabene Verbrecher zum Vorwurf seiner Schilderung wählte. Wenigstens dünkt es mich, solche bedürfen notwendig einer ebenso großen Dosis von Geisteskraft als die erhabene Tugendhaften, und die Empfindung des Abscheues vertrage sich nicht selten mit Anteil und Bewunderung. Außerdem daß im Schicksal des großen Rechtschaffenen nach der reinsten Moral durchaus kein Knoten, kein Labyrinth stattfindet; daß sich seine Werke und Schicksale

notwendigerweise zu voraus bekannten Zielen lenken, welche beim ersten zu ungewissen Zielen durch krumme Mäander sich schlängeln (ein Umstand, der in der dramatischen Kunst alles ausmacht); außerdem die hitzigsten Angriffe und Kabalen des Lasters nur Binsengefechte gegen die siegende Tugend sind, und wir uns so gern auf die Partie der Verlierer schlagen — ein Kunstgriff, wodurch Milton, der Panegyrikus der Hölle, auch den zartfühlendsten Leser einige Augenblicke zum gefallenen Engel macht — außerdem, sage ich, kann ich die Tugend selbst in keinem triumphierendern Glanze zeigen, als wenn ich sie in die Intriguen des Lasters verwickle und ihre Strahlen durch diesen Schatten erhebe. Denn es findet sich nichts Interessanteres in der moralisch-ästhetischen Natur, als wenn Tugend und Laster aneinander sich reihen.

Räuber aber sind die Helden des Stücks, Räuber; und einer, der auch Räuber niederwägt, ein schleichender Teufel. Ich weiß nicht, wie ich es erklären soll, daß wir um so wärmer sympathisieren, je weniger wir Gehilfen darin haben; daß wir dem, den die Welt ausstößt, unsre Tränen in die Wüste nachtragen; daß wir lieber mit Crusoe auf der menschenverlassenen Insel uns einnisten, als im drängenden Gewühle der Welt mitschwimmen. Dies wenigstens ist es, was uns in vorliegendem Stück an die so äußerst unmoralische Jaunerhorden festbindet. Eben dieses eigentümliche Korpus, das sie der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber formieren, seine Beschränkungen, seine Gebrechen, seine Gefahren, alles lockt uns näher zu ihnen. Aus einer unmerkbaren Grundneigung der Seele zum Gleichge-

wicht meinen wir durch unsern Beitritt — welches zugleich auch unserm Stolze schmeichelt — ihre leichte, unmoralische Schale so lang beschweren zu müssen, bis sie wagrecht mit der Gerechtigkeit steht. Je entferntern Zusammenhang sie mit der Welt haben, desto nähern hat unser Herz mit ihnen. — Ein Mensch, an den sich die ganze Welt knüpft, der sich wiederum an die ganze Welt klammert, ist ein Fremdling für unser Herz. — Wir lieben das Ausschließende in der Liebe und überall.

Der Dichter führte uns also in eine Republik hinein, auf welcher, als auf etwas Außergewöhnlichem, unsere Aufmerksamkeit weilt. Wir haben eine so ziemlich vollständige Oekonomie der ungeheuersten Menschenverirrung, selbst ihre Quellen sind aufgedeckt, ihre Ressorts angegeben, ihre Katastrophe ist entfaltet. Allerdings würden wir vor dem kühnen Gemälde der sittlichen Häßlichkeit zurücktreten, wofern nicht der Dichter durch etliche Pinselstriche Menschlichkeit und Erhabenheit hineingebracht hätte. Wir sind geneigter, den Stempel der Gottheit aus den Grimassen des Lasters herauszulesen, als ebendenselben in einem regelmäßigen Gemälde zu bewundern. Eine Rose in der sandigen Wüste entzückt uns mehr als deren ein ganzer Hain in den hesperischen Gärten. Bei Verbrechern, denen das Gesetz als Idealen moralischer Häßlichkeit die Menschheit abgerissen hat, erheben wir auch schon geringern Grad von Bosheit zur Tugend, so wie wir im Gegenteil all unsern Witz aufbieten, im Glanz eines Heiligen Flecken zu entdecken. Kraft eines ewigen Hangs, alles in dem Kreis unserer Sympathie zu ver-

ſammeln, ziehen wir Teufel zu uns empor und Engel herunter. Noch einen zweiten Kunſtgriff benutzte der Dichter, indem er dem weltverworfenen Sünder einen ſchleichenden entgegenſetzte, der ſeine ſcheußlichern Verbrechen mit günſtigerem Erfolge und weniger Schande und Verfolgung vollbringt. Auf dieſe Art legen wir nach unſerer ſtrengen Gerechtigkeitsliebe mehr Schuld in die Schale des Begünſtigten und vermindern ſie in der Schale des Beſtraften. Der erſte iſt um ſo viel ſchwärzer, als er glücklicher, der zweite um ſo viel beſſer, als er unglücklicher iſt. Endlich hat der Verfaſſer vermittelſt einer einzigen Erfindung den fürchterlichen Verbrecher mit tauſend Fäden an unſer Herz geknüpft: der Mordbrenner liebt und wird wieder geliebt.

Räuber Moor iſt nicht Dieb, aber Mörder; nicht Schurke, aber Ungeheuer. Wofern ich mich nicht irre, dankt dieſer ſeltene Menſch ſeine Grundzüge dem Plutarch und Cervantes,*) die durch den eigenen Geiſt des Dichters nach Shakeſpeariſcher Manier in einem neuen, wahren und harmoniſchen Charkter unter ſich amalgamiert ſind. In der Vorrede zum erſten Plan iſt der Hauptriß von dieſem Charakter entworfen. Die gräßlichſten Verbrechen ſind weniger die Wirkung bösartiger Leidenſchaften als des zerrütteten Syſtems der guten. Indem er eine Stadt dem Verderben preisgibt, umfaßt er ſeinen Roller mit ungeheuerm Enthuſiasmus; weil er ſein Mädchen zu feurig liebt, als ſie verlaſſen zu können, ermordet er ſie; weil er zu edel denkt,

*) Jedermann kennt den ehrwürdigen Räuber Roque aus dem Don Quixote.

als ein Sklave der Leute zu sein, wird er ihr Verderber; jede niedrige Leidenschaft ist ihm fremd; die Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater wütet in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht aus. „Reue und kein Erbarmen! — Ich möchte das Meer vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen!" Zu groß für die kleine Neigung niederer Seelen, Gefährten im Laster und Elend zu haben, sagt er zu einem Freiwilligen: „Verlaß diesen schrecklichen Bund! — Lern' erst die Tiefe des Abgrunds kennen, eh du hineinspringst! Folge mir! mir! und mach' dich eilig hinweg!" Eben diese Hoheit der Empfindungen begleitet ein unüberwindlicher Heldenmut und eine erstaunenswerte Gegenwart des Geistes. Man erblicke ihn umzingelt in den böhmischen Wäldern, wie er sich aus der Verzweiflung seiner Wenigen eine Armee wirbt. — Den großen Mann vollendet ein unersättlicher Durst nach Verbesserung und eine rastlose Tätigkeit des Geistes. Welches drängende Chaos von Ideen mag in dem Kopfe wohnen, der eine Wüste fordert, sich zu sammeln, und eine Ewigkeit, sie zu entwickeln! — Das Auge wurzelt in dem erhabenen armen Sünder, wenn schon lange der Vorhang gefallen ist. Er ging auf wie ein Meteor und schwindet wie eine sinkende Sonne.

Einen überlegenden Schurken, dergleichen Franz, der jüngere Moor, ist, auf die Bühne zu bringen — oder besser (der Verfasser gesteht, daß er nie an die Bühne dachte), ihn zum Gegenstande der bildenden Kunst zu machen, heißt mehr gewagt, als das Ansehen Shakespeares, des größten Menschenmalers, der einen Jago und Richard erschuf, entschuldigen, mehr gewagt,

als die unglückseligste Plastik der Natur verantworten kann. Wahr ist es — so gewiß diese letztere an lächerlichen Originalen auch die luxurierendste Phantasie des Karikaturisten hinter sich läßt, so gewiß sie zu den bunten Träumen des Narrenmalers Fratzen genug liefert, daß ihre getreuesten Kopisten nicht selten in den Vorwurf der Uebertreibung verfallen, so wenig wird sie jedennoch diese Idee unsers Dichters mit einem einzigen Beispiel zu rechtfertigen wissen. Dazu kommt, wenn auch die Natur nach einer hundert- und tausendjährigen Vorbereitung so unbändig über ihre Ufer träte, wenn ich dies auch zugeben könnte: sündigt nicht der Dichter unverzeihlich gegen ihre ersten Gesetze, der dieses Monstrum der sich selbst befleckenden Natur in eine Jünglingsseele verlegt? Noch einmal zugegeben, es sei so möglich: — wird nicht ein solcher Mensch erst tausend krumme Labyrinthe der Selbstverschlimmerung durchkriechen, tausend Pflichten verletzen müssen, um sie geringschätzen zu lernen — tausend Rührungen der zum Vollkommenen strebenden Natur verfälschen müssen, um sie belachen zu können? Mit einem Wort, wird er nicht erst alle Auswege versuchen, alle Verirrungen erschöpfen lassen, um dieses abscheuliche non plus ultra mühsam zu erklettern? Die moralischen Veränderungen kennen ebensowenig einen Sprung als die physischen. Auch liebe ich die Natur meiner Gattung zu sehr, als daß ich nicht lieber zehnmal den Dichter verdamme, eh ich ihr eine solche krebsartige Verderbnis zumute. Mögen noch so viel Eiferer und ungedungene Prediger der Wahrheit von ihren Wolken herunterrufen: „Der Mensch neigt sich ursprünglich zum Verderblichen!“ —

ich glaub' es nicht, ich denke vielmehr überzeugt zu sein, daß der Zustand des moralischen Uebels im Gemüt eines Menschen ein schlechterdings gewaltsamer Zustand sei, welchen zu erreichen zuvörderst das Gleichgewicht der ganzen geistigen Organisation — wenn ich so sagen darf — aufgehoben sein muß, so wie das ganze System der tierischen Haushaltung, Kochung und Scheidung, Puls und Nervenkraft durcheinander geworfen sein müssen, eh die Natur einem Fieber oder Konvulsionen Raum gibt. Unserm Jüngling, aufgewachsen im Kreis einer friedlichen, schuldlosen Familie — woher kam ihm eine so herzverderbliche Philosophie? Der Dichter läßt uns diese Frage ganz unbeantwortet. Wir finden zu all denen abscheulichen Grundsätzen und Werken keinen hinreichenden Grund als das armselige Bedürfnis des Künstlers, der, um sein Gemälde auszustaffieren, die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels, der ihre Bildung usurpiert, an den Pranger gestellt hat.

Es sind nicht sowohl gerade die Werke, die uns an diesem grundbösen Menschen empören; es ist auch nicht die abscheuliche Philosophie, — es ist vielmehr die Leichtigkeit, womit ihn diese zu jenen bestimmt. Wir hören vielleicht in einem Kreis Vagabunden dergleichen ausschweifende Bonmots über Moralität und Religion — unser inneres Gefühl empört sich dabei. Aber wir glauben noch immer unter Menschen zu sein, so lang wir uns überreden können, daß das Herz niemals so grundverderbt werden kann, als die Zunge es auf sich nimmt. Wiederum liefert uns die Geschichte Subjekte, die unsern Franz an unmenschlichen Taten weit hinter sich

lassen;*) und doch schüttelt uns dieser Charakter so sehr. Man kann sagen: Dort wissen wir nur die Fakta, unsre Phantasie hat Raum, solche Triebfedern darzu zu träumen, als nur immer dergleichen Teufeleien wohl nicht entschuldigen, doch begreiflich machen können. Hier zeichnet uns der Dichter selbst die Schranken vor, indem er uns das Triebwerk enthüllt; unsre Phantasie wird durch historische Fakta gefesselt; wir entsetzen uns über den gräßlichen Sophismen; aber noch scheinen sie uns zu leicht und luftig zu sein, als daß sie zu wirklichen Verbrechen — darf ich sagen? — erwärmen könnten. Vielleicht gewinnt das Herz des Dichters auf Unkosten seiner dramatischen Schilderei; tausend Mordtaten zu geloben, tausend Menschen in Gedanken zu vernichten, ist leicht. Aber es ist eine herkulische Arbeit, einen einzigen Totschlag wirklich zu begehen. Franz sagt uns in einem Monologen einen wichtigen Grund: „Verflucht sei die Torheit unsrer Ammen und Wärterinnen, die unsre Phantasie mit schrecklichen Märchen verderben und gräßliche Bilder von Strafgerichten in unser weiches Gehirnmark drücken, daß unwillkürliche Schauer die Glieder des Mannes noch in frostige Angst rütteln, unsre kühnste Entschlossenheit sperren" u. s. f. Aber wer weiß es nicht, daß eben diese Spuren der ersten Erziehung in uns unvertilgbar sind? In der neuen Auflage des Stücks hat sich der Dichter gebessert.

*) Man erzählt von einem Spitzbuben in unsern Gegenden, der mit Gefahr seines Lebens Personen, die er nicht einmal kannte, auf die abscheulichste Weise massakrierte. — Wiederum von einem anderen, der, ohne einigen Mangel an Nahrungsmitteln zu haben, die Kinder der Nachbarschaft an sich lockte und verzehrte.

Der Böſewicht hat ſeinen Helfershelfer verloren und iſt gezwungen, ſeine eigenen Hände zu gebrauchen. — „Wie? wenn ich ſelbſt hinginge und ihm den Degen in den Leib bohrte hinterrücks? Ein verwundeter Mann iſt ein Knabe! — Friſch! ich will's wagen!“ (Er geht mit ſtarken Schritten fort, bleibt aber plötzlich in ſchreckhafter Erſchlaffung ſtehen.) „Wer ſchleicht hinter mir? — Geſichter wie ich noch keine ſah! — Schneidende Triller!“ (Er läßt den Dolch aus dem Kleide fallen.) „Durch meine Knochen Zermalmung! Nein! ich will's nicht tun“ u. ſ. f. Der größte Weichling kann Tyrann und Mörder ſein; aber er wird ſeinen Bravo an der Seite haben und durch den Arm eines im Handwerk erhärteten Buben freveln. Oft iſt dies Feigheit; aber laufen nicht auch Schaueranwandlungen der wiederkehrenden Menſchheit mit unter?

Dann ſind auch die Räſonnements, mit denen er ſein Laſterſyſtem aufzuſtutzen verſteht, das Reſultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums. Die Begriffe, die ſie vorausſetzen, hätten ihn notwendig veredeln ſollen, und bald verleitet uns der Dichter, die Muſen allgemein zu verdammen, die zu dergleichen Schelmereien jemals die Hände führen konnten.

Doch Klag' und kein Ende! Sonſt iſt dieſer Charakter, ſo ſehr er mit der menſchlichen Natur mißſtimmt, ganz übereinſtimmend mit ſich ſelbſt. Der Dichter hat alles getan, was er tun konnte, nachdem er einmal den Menſchen überhüpft hatte. Dieſer Charakter iſt ein eigenes Univerſum, das ich gern jenſeits der ſublunariſchen Welt, vielleicht in einen Trabanten der Hölle, einquartiert wiſſen möchte. Seine untreue

Seele schlüpft geschmeidig in alle Masken und schmiegt sich in alle Formen. Beim Vater hört man ihn beten, schwärmen neben dem Mädchen und neben dem Handlanger lästern. Kriechend, wo er zu bitten hat, Tyrann, wo er befehlen kann; verständig genug, die Bosheit eines andern zu verachten, nie so gerecht, sie bei sich selbst zu verdammen; an Klugheit dem Räuber überlegen, aber hölzern und feig neben dem empfindsamen Helden; vollgepfropft von schweren, entsetzlichen Geheimnissen, daß er selbst seinen Wahnwitz für einen Verräter hält. (Nachdem er aus einer Raserei, die sich in Ohnmacht verlor, zu sich selbst gebracht ward:) „Was hab' ich gesagt? Merke nicht darauf, ich hab' eine Lüge gesagt, es sei, was es wolle." Endlich in der unglücklichen Katastrophe seiner Intrige, wo er menschlich leidet? — Wie sehr bestätigt dies die allgemeine Erfahrung wieder! Wir rücken ihm näher, sobald er sich uns nähert; seine Verzweiflung fängt an, uns mit seiner Abscheulichkeit zu versöhnen. Ein Teufel, erblickt auf den Foltern der ewigen Verdammnis, würde Menschen weinen machen; wir zittern für ihn und über eben das, was wir so heißgrimmig auf ihn herabwünschten. Selbst der Dichter scheint sich am Schluß seiner Rolle für ihn erwärmt zu haben. Er versuchte durch einen Pinselstrich ihn auch bei uns zu veredeln: „Hier,nimm diesen Degen! Hurtig! Stoß mir ihn rücklings in den Leib, daß nicht diese Buben kommen und treiben ihren Spott aus mir!" Stirbt er nicht bald wie ein großer Mann, die kleine, kriechende Seele!

Es findet sich in der ganzen Tragödie nur ein Frauenzimmer; man erwartet also billig im Charakter

dieser einzigen gewissermaßen die Repräsentantin ihres ganzen Geschlechts. Wenigstens wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers und Lesers um so unverwandter auf ihr haften, je einsamer sie im Kreise der Männer und Abenteurer steht; wenigstens wird man von den wilden, stürmischen Empfindungen, worin uns die Räuberszenen herumwerfen, in ihrer sanften weiblichen Seele auszuruhen gedenken. Aber zum Unglück wollte uns der Dichter hier etwas Außerordentliches zukommen lassen und hat uns um das Natürliche gebracht. Räuber war einmal die Parole des Stücks; der lärmende Waffenton hat den leisern Flötengesang überstimmt. Der Geist des Dichters scheint sich überhaupt mehr zum Heroischen und Starken zu neigen, als zum Weichen und Niedlichen. Er ist glücklich in vollen, saturierten Empfindungen, gut in jedem höchsten Grade der Leidenschaft und in keinem Mittelweg zu gebrauchen. Daher schuf er uns hier ein weibliches Geschöpf, wobei wir, unbeschadet all der schönen Empfindungen, all der liebenswürdigen Schwärmerei, doch immer das vermissen, was wir zuerst suchen: das sanfte, leidende, schmachtende Ding — das Mädchen. Auch handelt sie im ganzen Stück durchaus zu wenig. Ihr Roman bleibt durch die drei ersten Akte immer auf ebendersel-ben Stelle stehen (so wie, beiläufig zu sagen, das ganze Schauspiel in der Mitte erlahmt). Sie kann sehr artig über ihren Ritter weinen, um den man sie geprellt hat, sie kann auch den Betrüger aus vollem Halse herunter-machen, der ihn weggebissen hat — und doch auf ihrer Seite kein angelegter Plan, den Herzeinzigen entweder zu haben, oder zu vergessen, oder durch einen andern zu

erſetzen. Ich habe mehr als die Hälfte des Stücks geleſen und weiß nicht, was das Mädchen will, oder was der Dichter mit dem Mädchen gewollt hat, ahnde auch nicht, was etwa mit ihr geſchehen könnte. Kein zukünftiges Schickſal iſt angekündet oder vorbereitet, und zudem läßt ihr Geliebter bis zur letzten Zeile des — dritten Aktes kein halbes Wörtchen von ihr fallen. Dieſes iſt ſchlechterdings die tödliche Seite des ganzen Stücks, wobei der Dichter ganz unter dem Mittelmäßigen geblieben iſt. Aber vom vierten Akt an wird er ganz wieder er ſelbſt. Mit der Gegenwart ihres Geliebten fängt die intereſſante Epoche des Mädchens an. Sie glänzt in ſeinem Strahle, erwärmt ſich an ſeinem Feuer, ſchmachtet neben dem Starken und iſt ein Weib neben dem Mann. Die Szene im Garten, welche der Verfaſſer in der neuen Auflage verändert liefert, iſt ein wahres Gemälde der weiblichen Natur und ungemein treffend für die drangvolle Situation. Nach einem Selbſtgeſpräch, worin ſie gegen die Liebe zu Karln (der unter einem fremden Namen ihr Gaſt iſt) als gegen einen Meineid kämpft, erſcheint er ſelbſt:

Räuber Moor. Ich kam, um Abſchied zu nehmen. Doch, Himmel, auf welcher Wallung muß ich Ihnen begegnen?

Amalia. Gehen Sie, Graf — bleiben Sie — Glücklich! glücklich! Wären Sie nur jetzt nicht gekommen! Wären Sie nie gekommen!

R. Moor. Glücklich wären Sie dann geweſen? — Leben Sie wohl!

Amalia. Um Gottes willen! bleiben Sie — Das war nicht meine Meinung! (Die Hände ringend.)

Gott! und warum war sie es nicht? — Graf, was tat Ihnen das Mädchen, das Sie zur Verbrecherin machen? Was tat Ihnen die Liebe, die Sie zerstören?

R. Moor. Sie ermorden mich, Fräulein!

Amalia. Mein Herz so rein, eh meine Augen Sie sahen! — O, daß sie verblindeten, diese Augen, die mein Herz verkehrt haben!

R. Moor. Mir! mir diesen Fluch mein Engel! Diese Augen sind so unschuldig wie dies Herz.

Amalia. Ganz seine Blicke! — Graf, ich beschwöre Sie, kehren Sie diese Blicke von mir, die mein Innerstes durchwüten! — Ihn — ihn selbst heuchelt sie mir in diesen Blicken vor, Phantasie, die Verräterin. — Gehen Sie! Kommen Sie in Krokodilgestalt wieder, und mir ist besser.

R. Moor (mit dem vollen Blick der Liebe.) Du lügst, Mädchen!

Amalia (zärtlicher). Und solltest du falsch sein, Graf? Solltest du kurzweilen mit meinem schwachen weiblichen Herzen? — Doch, wie kann Falschheit in einem Auge wohnen, das seinen Augen aus dem Spiegel gleicht? — Ach! und erwünscht, wenn es auch wäre! Glücklich, wenn ich die hassen müßte! — Weh mir, wenn ich dich nicht lieben könnte!

R. Moor (drückt ihre Hand wütend an den Mund).

Amalia. Deine Küsse brennen wie Feuer.

R. Moor. Meine Seele brennt in ihnen.

Amalia. Geh — noch ist es Zeit! noch! — Stark ist die Seele des Manns! — Feure auch mich mit deinem Mut, Mann mit der starken Seele!

R. Moor. Dein Zittern entnervt den Starken. Ich wurzle hier — (das Haupt an ihre Brust gedrückt), und hier will ich sterben.

Amalia. Weg! laß mich! — Was hast du gemacht? — Weg mit deinen Lippen! Gottloses Feuer schleicht in meinen Adern. (Sie sträubt sich ohnmächtig gegen seine Bestürmungen.) Und mußtest du kommen aus fernen Landen, eine Liebe zu zerstören, die dem Tode trotzte? (Sie drückt ihn fester an die Brust.) Gott vergebe dir's, Jüngling! u. s. f.

Der Ausgang dieser Szene ist höchst tragisch, so wie sie überhaupt zugleich die rührendste und entsetzlichste ist. Der Graf hat ihr den Trauring, den sie ihm vor vielen Jahren gegeben, an den Finger gespielt, ohne daß sie ihn erkannt hätte. Nun ist er mit ihr am Ziele — wo er sie verlassen und sich ihr zu erkennen geben soll. Eine Erzählung ihrer eigenen Geschichte, die sie für eine andere auslegt, war sehr interessant. Sie verteidigt das unglückliche Mädchen. Die Szene endet also:

R. Moor. Meine Amalia ist ein unglückliches Mädchen.

Amalia. Unglücklich, daß sie dich von sich stieß!

R. Moor. Unglücklicher, weil sie mich zwiefach umwindet.

Amalia. O, dann gewiß unglücklich! — Das liebe Mädchen. Sie sei meine Schwester, und dann noch eine bessere Welt —

R. Moor. Wo die Schleier fallen, und die Liebe mit Entsetzen zurückprallt. — Ewigkeit heißt ihr Name — Meine Amalia ist ein unglückliches Mädchen.

Amalia (etwas bitter). Sind es alle, die dich lieben und Amalia heißen?

R. Moor. Alle — wenn sie wähnen, einen Engel zu umhalsen, und ein Totschläger in ihren Armen liegt. — Wehe meiner Amalia! sie ist ein unglückliches Mädchen.

Amalia (im Ausdruck der heftigsten Rührung). Ich beweine sie!

R. Moor (nimmt stillschweigend ihre Hand und hält ihr den Ring vor die Augen). Weine über dich selber! (und stürzt hinaus.)

Amalia (niedergesunken). Karl, Himmel und Erde!

Noch wär' ein Wort über die zweideutige Katastrophe der ganzen Liebesgeschichte zu sagen. Man frägt, war es tragisch, daß der Liebhaber sein Mädchen ermordet? war es in dem gegebenen Falle natürlich? war es notwendig? war kein minder schrecklicher Ausweg mehr übrig? — Ich will auf das letzte zuerst antworten: Nein! — Möglich war keine Vereinigung mehr, unnatürlich und höchst undramatisch wär' eine Resignation gewesen. Zwar vielleicht diese letzte möglich und schön auf seiten des männlichen Räubers — aber wie äußerst widrig auf seiten des Mädchens! Soll sie heimgehen und sich trösten über das, was sie nicht ändern kann? Dann hätte sie nie geliebt. Soll sie sich selbst erstechen? Mir ekelt vor diesem alltäglichen Behülf der schlechten Dramatiker, die ihre Helden über Hals über Kopf abschlachten, damit dem hungrigen Zuschauer die Suppe nicht kalt werde. Nein, man höre vielmehr den Dichter selbst und beantworte sich dann gelegentlich auch die

übrige Fragen. Räuber Moor hat Amalien auf einen Stein gesetzt und entblößt ihr den Busen.

R. Moor. Schaut diese Schönheit, Banditen! — Schmelzt sie euch nicht? — Schaut mich an, Banditen! Jung bin ich und liebe. Hier werd' ich geliebt, angebetet! Bis ans Tor des Paradieses bin ich gekommen. — Sollten mich meine Brüder zurückschleudern?

(Räuber stimmen ein Gelächter an.)

R. Moor (entschlossen). Genug! Bis hieher Natur! Jetzt fängt der Mann an. Auch ich bin der Mordbrenner einer — und (ihnen entgegen mit Majestät) euer Hauptmann! Mit dem Schwert wollt ihr mit euerm Herrn rechten, Banditen? (Mit gebietender Stimme.) Streckt die Gewehre! Euer Herr spricht mit euch!

(Räuber lassen zitternd ihre Waffen fallen.)

R. Moor. Seht! Nun seid ihr nichts mehr als Knaben, und ich — bin frei. Frei muß Moor sein, wenn er groß sein will. Um ein Elysium voll Liebe ist mir dieser Triumph nicht feil. — Nennt es nicht Wahnwitz, Banditen, was ihr das Herz nicht habt Größe zu nennen. Der Witz des Unglücks überflügelt den Schneckengang der ruhigen Weisheit — Taten wie diese überlegt man, wenn sie getan sind. Ich will hernach davon reden. (Er ermordet das Mädchen.)

Die Räuber preisen den Sieg ihres Fürsten. Aber nun seine Empfindungen nach der Tat!

R. Moor. Nun ist sie mein (indem er sie mit dem Schwert bewacht). Mein — oder die Ewigkeit ist die Grille eines Dummkopfs gewesen. Eingesegnet mit dem Schwert hab' ich heimgeführt meine Braut, vorüber an all den Zauberhunden meines Feindes Ver-

hängnis! — Und er muß süß gewesen sein, der Tod von Bräutigams Händen? Nicht wahr, Amalia?

Amalia (sterbend im Blut.) Süße! (Streckt die Hand aus und stirbt.)

R. Moor (zu der Bande). Nun ihr erbärmlichen Gesellen! Habt ihr noch was zu fordern? Ihr opfertet mir ein Leben auf, ein Leben, das schon nicht mehr euer war, ein Leben voll Abscheulichkeit und Schande. — Ich hab' euch einen Engel geschlachtet, Banditen! Wir sind quitt. Auf dieser Leiche liegt meine Handschrift zerrissen. — Euch schenk' ich die eurige, u. s. f.

Offenbar krönt diese Wendung das ganze Stück und vollendet den Charakter des Liebhabers und Räubers.

Schlechter bin ich mit dem Vater zufrieden. Er soll zärtlich und schwach sein, und ist klagend und kindisch. Man sieht es schon daraus, daß er die Empfindungen Franzens, die an sich plump und vermessen genug sind, gar zu einfältig glaubt. Ein solcher Charakter kam freilich dem Dichter zustatten, um Franzen zum Zweck kommen zu lassen, um die Intrigen des Sohnes zu verfeinern? Franz muß, allem Ansehen nach, seinen Vater durchaus gekannt haben, daß er es für unnötig hielt, seine ganze Klugheit an ihm zu verschwenden. Ueberhaupt muß ich in der Kritik dieses letztern noch nachholen, daß sein Kopf mehr verspricht, als seine Intrigen erfüllen, welche, unter uns gesagt, abenteuerlich, grob und romanhaft sind. So mischt sich in die Bedauernis über den Vater ein gewisses verachtendes Achselzucken, das sein Interesse um vieles schwächt. So gewiß zwar eine gewisse Passivität des Beleidigten unsern Grimm gegen den Beleidiger mehr erhitzt als eine

Selbsttätigkeit des ersteren, so gehört doch immer ein Grad von Hochachtung gegen ihn dazu, um uns für ihn zu interessieren — und wenn diese Hochachtung nicht auf intellektuelle Vollkommenheiten geht, worauf geht sie sonst? — Auf die moralischen? — Aber man weiß, wie genau sich diese letztern mit den ersten amalgamieren müssen, um anziehend zu sein. Ueberdies ist der alte Moor mehr Betschwester als Christ, der seine religiösen Sprüche aus seiner Bibel herzubeten scheint. Endlich springt der Verfasser mit dem armen Alten gar zu tyrannisch um, und unsrer Meinung nach hätte dieser, wenn er auch dem zweiten Akte entronnen wäre, durch das Schwert des vierten fallen sollen. — Er hat ein gar zähes Froschleben, der Mann, das freilich dem Dichter recht à propos kommen mochte. Doch der Dichter ist ja auch Arzt und wird ihm schon Diät vorgeschrieben haben.

In den kontrastierenden Charakteren der Räuber Roller, Spiegelberg, Schufterle, Kosinsky, Schweizer ist der Verfasser glücklicher gewesen. Jeder hat etwas Auszeichnendes, jeder das, was er haben muß, um auch noch neben dem Hauptmann zu interessieren, ohne ihm Abbruch zu tun. Der Rolle Hermanns, die im ersten Plan höchst fehlerhaft war, ist in der zweiten Auflage eine vorteilhaftere Wendung gegeben. Es ist eine interessante Situation, wie sich in der Mitte dies vierten Akts die beiden Schurken aneinander zerschlagen. So wie sich der Charakter Hermanns erhob, wurde der Charakter des alten Daniels in Schatten gestellt.

Die Sprache und der Dialog dürften sich gleicher bleiben und im ganzen weniger poetisch sein. Hier ist

der Ausdruck lyrisch und episch, dort gar metaphysisch, an einem dritten Ort biblisch, an einem vierten platt. Franz sollte durchaus anders sprechen. Die blumichte Sprache verzeihen wir nur der erhitzten Phantasie, und Franz sollte schlechterdings kalt sein. Das Mädchen hat mir zu viel im Klopstock gelesen. Wenn man es dem Verfasser nicht an den Schönheiten anmerkt, daß er sich in seinen Shakespeare vergafft hat, so merkt man es desto gewisser an den Ausschweifungen. Das Erhabene wird durch poetische Verblümung durchaus nie erhabener, aber die Empfindung wird dadurch verdächtiger. Wo der Dichter am wahrsten fühlte und am durchdringendsten bewegte, sprach er wie unsereiner. Im nächsten Drama erwartet man Besserung, oder man wird ihn zu der Ode verweisen.

Gewisse historische Beziehungen finde ich nicht ganz berichtigt. In der neuen Auflage ist die Geschichte in die Errichtung des deutschen Landfriedens verlegt worden. Das Stück war in der Anlage der Charaktere und der Fabel modern zugeschnitten; die Zeit wurde verändert, Fabel und Charaktere blieben. So entstand ein buntfärbiges Ding, wie die Hosen des Harlekins; alle Personen sprechen um viel zu studiert; itzt findet man Anspielungen auf Sachen, die ein paar hundert Jahre nachher geschahen oder gestattet werden durften.

Auch sollte durchgängig mehr Anstand und Milderung beobachtet sein. Laokoon kann in der Natur aus Schmerz brüllen, aber in der anschaulichen Kunst erlaubt man ihm nur eine leidende Miene. Der Verfasser kann vorwenden: Ich habe Räuber geschildert, und Räuber bescheiden zu schildern, wär' ein Versehen gegen

die Natur. — Richtig, Herr Autor! Aber warum haben Sie denn auch Räuber geschildert?

Nun das Stück von seiten seiner Moral! — Vielleicht findet der Denker dergleichen darin (besonders, wenn er sie mitbringt): Halbdenkern und ästhetischen Maulaffen darf man es kühnlich konfiszieren.

Endlich der Verfasser — man frägt doch gern nach dem Künstler, wenn man sein Tableau umwendet — Seine Bildung kann schlechterdings nur anschauend gewesen sein; daß er keine Kritik gelesen, vielleicht auch mit keiner zurecht kommt, lehren mich seine Schönheiten und noch mehr seine kolossalischen Fehler. Er soll ein Arzt bei einem württembergischen Grenadierbataillon sein, und wenn das ist, so macht es dem Scharfsinn seines Landesherrn Ehre: So gewiß ich sein Werk verstehe, so muß er starke Dosen in Emeticis ebenso lieben als in Aestheticis, und ich möchte ihm lieber zehn Pferde als meine Frau zur Kur übergeben.

*

Aus dem

„Anhang über die Vorstellung"

Wenn ich Ihnen meine Meinung deutsch heraussagen soll — dieses Stück ist dem ohnerachtet kein Theaterstück. Nehme ich das Schießen, Sengen, Brennen, Stechen und dergleichen hinweg, so ist es für die Bühne ermüdend und schwer. Ich hätte den Verfasser dabei gewünscht; er würde viel ausgestrichen haben, oder er müßte sehr eigenliebig und zäh sein. Mir kam es auch vor, es waren zu viele Realitäten hineingedrängt, die

den Haupteindruck belasten. Man hätte drei Theaterstücke daraus machen können, und jedes hätte mehr Wirkung getan.

*

Ueber das gegenwärtige deutsche Theater.

Der Geist des gegenwärtigen Jahrzehnts in Deutschland zeichnet sich auch vorzüglich dadurch von den vorigen aus, daß er dem Drama beinah in allen Provinzen des Vaterlands einen lebhaftern Schwung gab; und es ist merkwürdig, daß man noch nie so oft Seelengröße zu beklatschen und Schwachheiten auszupfeifen gefunden hat, als eben in dieser Epoche — schade, daß dies nur auf der Bühne ist. Die Aegyptier bestellten für jedes Glied einen eigenen Arzt, und der Kranke ging unter dem Gewicht seiner Aerzte zugrunde. — Wir halten jeder Leidenschaft ihren eigenen Henker und haben täglich irgend ein unglückliches Opfer derselben zu beweinen. Jede Tugend findet bei uns ihren Lobredner, und wir scheinen sie über ihrer Bewunderung zu Dichter, der seinem Nachbar eine solche Schlappe anzuhängen gewußt hat. Gemälde voll Rührung, die einen ganzen Schauplatz in Tränen auflösen — Gruppen des Entsetzens, unter deren Anblick die zarten Spinneweben eines hysterischen Nervensystems reißen — Situationen voll schwankender Erwartung, die den leisern Odem fesselt und das beklommene Herz in ungewissen Schlägen wiegt — alles dieses, was wirkt es denn mehr, als ein buntes Farbenspiel auf der Fläche, vergessen. Mich deucht, es verhalte sich damit, wie

mit den unterirdischen Schätzen in den Gespenstermärchen: Beschreit den Geist nicht! ist die ewige Bedingung des Beschwörers. — Mit Stillschweigen erhebt man das Gold — ein Laut über die Zunge, und hinunter sinkt zehntausend Klafter die Kiste.

Allerdings sollte man denken, ein offener Spiegel des menschlichen Lebens, auf welchem sich die geheimsten Winkelzüge des Herzens illuminiert und fresko zurückwerfen, wo alle Evolutionen von Tugend und Laster, alle verworrensten Intrigen des Glücks, die merwürdige Oekonomie der obersten Fürsicht, die sich im wirklichen Leben oft in langen Ketten unabsehbar verliert, wo, sage ich, dieses alles, in kleinern Flächen und Formen aufgefaßt, auch dem stumpfesten Auge übersehbar zu Gesichte liegt; — ein Tempel, wo der wahre natürliche Apoll, wie einst zu Dodona und Dephos, goldne Orakel mündlich zum Herzen redet — eine solche Anstalt, möchte man erwarten, sollte die reinern Begriffe von Glückseligkeit und Elend um so nachdrücklicher in die Seele prägen, als die sinnliche Anschauung lebendiger ist, denn nur Tradition und Sentenzen. Sollte, sage ich — und was sollten die Waren nicht, wenn man den Verkäufer hört? Was sollten jene Tropfen und Pulver nicht, wenn nur der Magen des Patienten sie verdaute, wenn nur seinem Gaum nicht davor ekelte? — So viele Don Quixotes sehen ihren eigenen Narrenkopf aus dem Savoyardenkasten der Komödie gucken, so viele Tartüffes ihre Masken, so viele Falstaffe ihre Hörner; und doch deutet einer dem andern ein Eselsohr und beklatscht den witzigen gleich dem lieblichen Zittern des Sonnenlichtes auf der

Welle. — Der ganze Himmel scheint in der Flut zu liegen, — ihr stürzt euch wonnetrunken hinein und — und tappt in kalt Wasser. Wenn der teufelische Makbeth, die kalten Schweißtropfen auf der Stirne, bebenden Fußes, mit hinschauerndem Auge aus der Schlafkammer wanket, wo er die Tat getan hat — welchem Zuschauer laufen nicht eiskalte Schauer durch die Gebeine? — Und doch, welcher Makbeth unter dem Volke läßt seinen Dolch aus dem Kleide fallen, ehe er die Tat tut? oder seine Larve, wenn sie getan ist? — Es ist ja eben König Dunkan nicht, den er zu verderben eilet. Werden darum weniger Mädchen verführt, weil Sara Sampson ihren Fehltritt mit Gifte büßet? Eifert ein einziger Ehmann weniger, weil der Mohr von Venedig sich so tragisch übereilte? Tyranniſiert etwa die Konvenienz die Natur darum weniger, weil jene unnatürliche Mutter, nach der Tat reuig, vor euren Ohren das rasende Gelächter trillert? — Ich könnte die Beispiele häufen. Wenn Odoardo den Stahl, noch dampfend vom Blute des geopferten Kindes, zu den Füßen des fürstlichen armen Sünders wirft, dem er seine Mätresse so zugeführt hat — welcher Fürst gibt dem Vater seine geschändete Tochter wieder? — — Glücklich genug, wenn euer Spiel sein getroffenes Herz unter dem Ordensbande zwei- oder dreimal stärker schüttelt. Bald schwemmt ein lärmendes Allegro die leichte Rührung hinweg. Ja, glücklich genug, wenn eure Emilia, wenn sie so verführerisch jammert, so nachlässig schön dahinsinkt, so voll Delikatesse und Grazie ausröchelt, nicht noch mit sterbenden Reizen die wollüstige Lunte entzündet und eurer tragischen

Kunst aus dem Stegreif hinter den Kulissen ein demütigendes Opfer gebracht wird. Beinahe mochte man den Marionetten wieder das Wort reden und die Maschinisten ermuntern, die Garrickischen Künste in ihre hölzernen Helden zu verpflanzen, so würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, die sich gewöhnlichermaßen in den Inhalt, den Dichter und Spieler dritteilt, von dem letztern zurücktreten und sich mehr auf dem ersten versammeln. Eine abgefeimte italienische Iphigenia, die uns vielleicht durch ein glückliches Spiel nach Aulis gezaubert hatte, weiß mit einem schelmischen Blick durch die Maske ihr eigenes Zauberwerk wohlbedacht wieder zu zerstören, Iphigenia und Aulis sind weggehaucht, die Sympathie stirbt in der Bewunderung ihrer Erweckerin. Wir sollten ja die Neigungen des schönen Geschlechtes aus seiner Meisterin kennen; die hohe Elisabeth hätte eher eine Verletzung ihrer Majestät als einen Zweifel gegen ihre Schönheit vergeben. — Sollte eine Actrice philosophischer denken? Sollte diese — wenn der Fall der Aufopferung käme — mehr auf ihren Ruhm außerhalb den Kulissen, als hinter denselben bedacht sein? Ich zweifle gewaltig. Solang die Schlachtopfer der Wollust durch die Töchter der Wollust gespielt werden, solang die Szenen des Jammers, der Furcht und des Schreckens mehr dazu dienen, den schlanken Wuchs, die netten Füße, die Grazienwendungen der Spielerin zu Markte zu tragen, mit einem Wort, solang die Tragödie mehr die Gelegenheitsmacherin verwöhnter Wollüste spielen muß — ich will weniger sagen — solang das Schauspiel weniger Schule, als Zeitvertreib ist — mehr dazu gebraucht

wird, die eingähnende Langeweile zu beleben, unfreundliche Winternächte zu betrügen und das große Heer unserer süßen Müßiggänger mit dem Schaume der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung und galanten Zoten zu bereichern — solang es mehr für die Toilette und die Schenke arbeitet: so lange mögen immer unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu sein. Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden.

Aber daß wir auch hier nicht zu weit gehen — daß wir dem Publikum nicht die Fehler des Dichters zur Last legen. Ich bemerke zwei vorzügliche Moden im Drama, die zwei äußersten Enden, zwischen welchen Wahrheit und Natur inne liegen. Die Menschen des Peter Corneille sind frostige Behorcher ihrer Leidenschaft — altkluge Pedanten ihrer Empfindung. Den bedrängten Roderich hör' ich auf offener Bühne über seine Verlegenheit Vorlesung halten und seine Gemütsbewegungen sorgfältig, wie eine Pariserin ihre Grimassen vor dem Spiegel, durchmustern. Der leidige Anstand in Frankreich hat den Naturmenschen verschnitten. — Ihr Kothurn ist in einen niedlichen Tanzschuh verwandelt. In England und Deutschland (doch auch hier nicht bälder, als bis Goethe die Schleichhändler des Geschmacks über den Rhein zurückgejagt hatte) deckt man der Natur, wenn ich so reden darf, ihre Scham auf, vergrößert ihre Finnen und Leberflecken unter dem Hohlspiegel eines unbändigen Witzes, die mutwillige Phantasie glühender Poeten lügt sie zum Ungeheuer und trommelt von ihr die schändlichsten Anekdoten aus. Zu

Paris liebt man die glatten zierlichen Puppen, von denen die Kunst alle kühne Natur hinwegschliff. Man wägt die Empfindung nach Granen und schneidet die Speisen des Geists diätetisch vor, den zärtlichen Magen einer schmächtigen Marquisin zu schonen; wir Deutsche muten uns, wie die starkherzigen Briten, kühnere Dosen zu, unsere Helden gleichen einem Goliath auf alten Tapeten, grob und gigantisch, für die Entfernung gemalt.

Zu einer guten Kopie der Natur gehört beides, eine edelmütige Kühnheit, ihr Mark auszusaugen und ihre Schwungkraft zu erreichen, aber zugleich auch eine schüchterne Blödigkeit, um die krassen Züge, die sie sich in großen Wandstücken erlaubt, bei Miniaturgemälden zu mildern. Wir Menschen stehen vor dem Universum wie die Ameise vor einem großen majestätischen Palaste. Es ist ein ungeheures Gebäude, unser Insektenbild verweilet auf diesem Flügel und findet vielleicht diese Säulen, diese Statuen übel angebracht; das Auge eines bessern Wesens umfaßt auch den gegenüberstehenden Flügel und nimmt dort Statuen und Säulen gewahr, die ihren Kameradinnen hier symmetrisch entsprechen. Aber der Dichter male für Ameisenaugen und bringe auch die andere Hälfte in unsern Gesichtskreis verkleinert herüber; er bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Großen, von der Symmetrie des Teils auf die Symmetrie des Ganzen und lasse uns letztere in der erstern bewundern. Ein Versehen in diesem Punkt ist eine Ungerechtigkeit gegen das ewige Wesen, das nach dem unendlichen Umriß der Welt, nicht nach

einzelnen herausgehobenen Fragmenten beurteilt sein will.

Bei der getreuesten Kopie der Natur, soweit unsere Augen sie verfolgen, wird die Vorsehung verlieren, die auf das angefangene Werk in diesem Jahrhundert vielleicht erst im folgenden das Siegel drückt.

Aber auch der Dichter kann schuldlos sein, wenn der Zweck des Dramas mißlinget. Man trete auf die Bühne selbst und gebe acht, wie sich die Geschöpfe der Phantasie im Spieler verkörpern. Es sind diesem zwei Dinge schwer, aber notwendig. Einmal muß er sich selbst und die horchende Menge vergessen, um in der Rolle zu leben; dann muß er wiederum sich selbst und den Zuschauer gegenwärtig denken, auf den Geschmack des letztern reflektieren und die Natur mäßigen. Zehnmal finde ich das erste dem zweiten aufgeopfert, und doch — wenn das Genie des Akteurs nicht beides ausreichen kann — möchte er immerhin gegen dieses zum Vorteil jenes verstoßen. Von Empfindung zum Ausdruck der Empfindung herrscht eben die schnelle und ewig bestimmte Sukzession, als von Wetterleuchten zur Donnerschlag, und bin ich des Affektes voll, so darf ich so wenig den Körper nach seinem Tone stimmen, daß es mir vielmehr schwer, ja unmöglich werden dürfte, den freiwilligen Schwung des letztern zurückzuhalten. Der Schauspieler befindet sich einigermaßen im Fall eineu Nachtwandlers, und ich beobachtete zwischen beiden eine merkwürdige Aehnlichkeit. Kann der letztere bei einer anscheinenden völligen Abwesenheit des Bewußtseins, in der Grabesruhe der

äußern Sinne, auf seinem mitternächtlichen Pfade mit der unbegreiflichsten Bestimmtheit jeden Fußtritt gegen die Gefahr abwägen, die die größeste Geistesgegenwart des Wachenden auffordern würde; — kann die Gewohnheit seine Tritte so wunderbar sichern; kann — wenn wir doch, um das Phänomen zu erklären, zu etwas mehr unsere Zuflucht nehmen müssen — kann eine Sinnesänderung, eine superfizielle und flüchtige Bewegung der Sinne so viel zustande bringen: warum sollte der Körper, der doch sonst die Seele in allen ihren Veränderungen so getreulich begleitet, in diesem Falle so zügellos über seine Linien schweifen, daß er ihren Ton mißstimmte? Erlaubt sich die Leidenschaft keine Extravagation (und das kann sie nicht, wenn sie echt ist, und das soll sie nicht in einer gebildeten Seele), so weiß ich gewiß, daß auch die Organe in kein Monstrum verirren. Sollte denn bei der größten Abwesenheit der Perzeption, deren die Illusion der Spieler nur fähig macht, nicht ebenso gut wir dort eine unmerkliche Wahrnehmung des Gegenwärtigen fortdauern, die den Spieler ebenso leicht an dem Ueberspannten und Unanständigen vorbei über die schmale Brücke der Wahrheit und Schönheit führt? Ich sehe die Unmöglichkeit nicht. Hingegen welcher Uebelstand auf der andern Seite, wenn der Spieler das Bewußtsein seiner gegenwärtigen Lage sorgsam und ängstlich unterhält und das künstliche Traumbild durch die Idee der wirklich ihn umgebenden Welt zernichtet. Schlimm für ihn, wenn er weiß, daß vielleicht tausend und mehr Augen an jeder seiner Gebärden hangen, daß ebenso viel Ohren jeden Laut seines Mundes verschlin-

gen. — Ich war einst zugegen, als dieser unglückliche Gedanke: man beobachtet mich! den zärtlichen Romeo mitten aus dem Arm der Entzückung schleuderte.

Es war gerade der Sturz des Nachtwandlers, den ein warnender Zuruf auf jäher Dachspitze schwindelnd packt. — Die verborgene Gefahr war ihm keine, aber der steilen Höhe plötzlicher Anblick warf ihn tödlich herunter. Der erschrockene Spieler stand steif und albern — die natürliche Grazie der Stellung entartete in eine Beugung — als ob er sich eben ein Kleid wollte anmessen lassen. — Die Sympathie der Zuschauer verpuffte in ein Gelächter.

Gewöhnlich haben unsere Spieler für jedes Genus von Leidenschaft eine aparte Leibesbewegung einstudiert, die sie mit einer Fertigkeit, die zuweilen gar — dem Affekte vorspringt, an den Mann zu bringen wissen. Dem Stolz fehlt das Kopfdrehen auf eine Achsel und das Anstemmen des Ellbogens selten — der Zorn sitzt in einer geballten Faust und im Knirschen der Zähne — die Verachtung habe ich auf einem gewissen Theater ordentlicherweise durch einen Stoß mit dem Fuße charakterisieren gesehen; — die Traurigkeit der Theaterheldinnen retiriert sich hinter ein weiß gewaschenes Schnupftuch, und der Schrecken, der noch am kürzesten wegkommt, wirft sich auf dem nächsten dem besten Block seine Bürde und dem Publikum einen — Stümper vom Halse. Die Spieler starker tragischer Rollen — und dies sind gewöhnlich die Bassisten, die Matadore der Bühne, pflegen ihre Empfindung murrköpfisch herzuzanken und ihre schlechte Bekanntschaft mit dem Affekt,

den sie wie einen Missetäter von unten auf rädern, mit einem Gepolter der Stimme und der Glieder zu überlärmen, wenn im Gegenteil die sanften rührenden Spieler ihre Zärtlichkeit und Wehmut in einem monotonischen Gewimmer schleifen, das die Ohren zum Ekel ermüdet. Deklamation ist immer die erste Klippe, woran unsere mehreste Schauspieler scheitern gehen, und Deklamation wirkt immer zwei Dritteile der ganzen Illusion. Der Weg des Ohrs ist der gangbarste und nächste zu unsern Herzen — Musik hat den rauhen Eroberer Bagdads bezwungen, wo Mengs und Correggio alle Malerkraft vergebens erschöpft hätten. Auch kommt es uns leichter an, die beleidigten A u g e n zu schließen, als die mißhandelten O h r e n — mit Baumwolle zu verstopfen.*)

Wenn denn nun freilich Dichter, Spieler und Publikum fallieren, so dürfte leicht von der vollwichtigen Summe, die ein patriotischer Verfechter der Bühne auf dem Papier erhebt, ein garstiger Bruch zurückbleiben.

---

*) Es ist noch die Frage, ob eine Rolle durch einen bloßen Liebhaber nicht mehr als durch einen Schauspieler von Handwerk gewinne? Bei dem letztern wenigstens geht die Empfindung so bald, als bei einem okkupierten Praktikus in der Heilkunst das Judizium über die Krankheit, verloren. Es bleibt nichts zurück als eine mechanische Fertigkeit, eine Affektation, eine Koketterie mit den Grimassen der Leidenschaft. Man wird sich erinnern, wie glücklich die Rolle der Zaire in Frankreich und England durch angehende und ungeübte Spielerinnen geraten ist (s. Lessings Hamburgische Dramaturgie, sechzehntes Stück, S. 121 und 122). Möchte man allerorten von dem Vorurteile zurückkommen, daß theatralische Uebungen Personen von Stand und Ehre schänden! Gewiß würde dies den guten Geschmack allgemeiner verbreiten und die Empfindung des Schönen, Guten und Wahren durchgängig mehr beleben und verfeinern, so wie zugleich auch Spieler von Profession mit einem schärfern Wetteifer den Ruhm ihres Standes zu erhalten sich befleißigen würden.

Sollte das dieser verdienstvollen Anstalt einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit entziehen? Das Theater tröste sich mit seinen würdigern Schwestern, der Moral und — furchtsam wage ich die Vergleichung — der Religion, die, ob sie schon in heiligem Kleide kommen, über die Befleckung des blöden und schmutzigen Haufens nicht erhaben sind. Verdienst genug, wenn hie und da ein Freund der Wahrheit und gesunden Natur hier seine Welt wiederfindet, sein eigen Schicksal in fremdem Schicksal verträumt, seinen Mut an Szenen des Leidens erhärtet und seine Empfindung an Situationen des Unglücks übt. — Ein edles unverfälschtes Gemüt fängt neue belebende Wärme vor dem Schauplatz — beim rohern Haufen summt doch zum mindesten eine verlassene Saite der Menschheit verloren noch nach.

*

1783

Ueber „Fiesko"

Vorrede

Die Geschichte dieser Verschwörung habe ich vorzüglich aus des Kardinals von Retz Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque, der Histoire des Conjurations, der Histoire de Gènes und Robertsons Geschichte Karls V. — dem dritten Teil — gezogen. Freiheiten, welche ich mir mit den Begebenheiten herausnahm, wird der Hamburgische Dramaturgist entschuldigen, wenn sie mir geglückt sind; sind sie das

nicht, so will ich doch lieber meine Phantasie als facta verdorben haben. Die wahre Katastrophe des Komplotts, worin der Graf durch einen unglücklichen Zufall am Ziel seiner Wünsche zu Grunde geht, mußte durchaus verändert werden, denn die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht. Es sollte mich sehr wundern, warum noch kein tragischer Dichter in diesem Stoffe gearbeitet hat, wenn ich nicht Grund genug in eben dieser undramatischen Wendung fände. Höhere Geister sehen die zarten Spinneweben einer Tat durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen und vielleicht an die entlegensten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen — wo der Mensch nichts als das in freien Lüften schwebende Faktum sieht. Aber der Künstler wählt für das kurze Gesicht der Menschheit, die er belehren will, nicht für die scharfsichtige Allmacht, von der er lernt.

Ich habe in meinen Räubern das Opfer einer ausschweifenden Empfindung zum Vorwurf genommen — Hier versuche ich das Gegenteil, ein Opfer der Kunst und Kabale. Aber so merkwürdig sich auch das unglückliche Projekt des Fiesco in der Geschichte gemacht hat, so leicht kann es doch diese Wirkung auf dem Schauplatz verfehlen. Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, deucht mich, der politische Held in eben dem Grade kein Subjekt für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintenansetzen muß, um der politische Held zu sein. Es stand daher nicht bei mir, meiner Fabel jene lebendige Glut einzuhauchen, welche durch das lautere Produkt

der Begeisterung herrscht; aber die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen — den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln — und von der erfindrischen Intrige Situationen für die Menschheit zu entlehnen — das stand bei mir. Mein Verhältnis mit der bürgerlichen Welt machte mich mit dem Herzen bekannter als dem Kabinett, und vielleicht ist eben diese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden.

*

Erinnerung an das Publikum.

Eigentlich sollte das Tableau für den Künstler reden und er selbst die Entscheidung hinter dem Vorhang erwarten — Es ist auch jetzt meine Absicht nicht, das Urteil der Zuschauer für meine Manier zu bestechen, und der Faden des Trauerspiels liegt nicht sehr versteckt — dennoch setze ich einen zu großen Wert in die Aufmerksamkeit meines Publikums, als daß ich ihm nicht auch die wenigen Augenblicke sollte zu retten suchen, die darauf gehen würden, bis es ihn fände.

Fiesco ist der große Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielende Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer, hinsenken — Fiesco, von dem ich vorläufig nichts Empfehlendes weiß, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug — Fiesco, ein großer fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen

epikuriſchen Müßiggangs in ſtiller, geräuſchloſer Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geiſt auf dem Chaos, einſam und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Rieſenplane und wütende Wünſche in ſeinem brennenden Buſen gären — Fiesco, der, lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife vollendete Werk vor erſtaunende Augen ſtellt und ein gelaſſener Zuſchauer daſteht, wenn die Räder der großen Maſchine dem gewünſchten Ziele unfehlbar entgegen laufen — Fiesco, der nichts fürchtet, als ſeinesgleichen zu finden — der ſtolzer darauf iſt, ſein eigenes Herz zu beſiegen als einen furchtbaren Staat — Fiesco, der zuletzt den verführeriſchen ſchimmernden Preis ſeiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbſtüberwindung hinwegwirft und eine höhere Wolluſt darin findet, der glücklichſte Bürger als der Fürſt ſeines Volks zu ſein.

Man erwartet vielleicht, daß ich die Freiheiten rechtfertige, die ich mir in dieſem umgeformten Fiesco gegen die hiſtoriſche Wahrheit — ja gegen meine erſte Darſtellung ſelbſt erlaubte. — Nach jener ſowohl als nach dieſer arbeitet der Graf auf den Umſturz der Republik, in beiden kommt er in der Verſchwörung um. — Mit der Hiſtorie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht ſein Geſchichtsſchreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Bruſt meiner Zuſchauer bewirke, wiegt bei mir die ſtrengſte hiſtoriſche Genauigkeit auf — Der Genueſer Fiesco ſollte zu meinem Fiesco nichts als den Namen und die Maske hergeben — das übrige mochte

er behalten. — Ist es denn meine Schuld, wenn er weniger edel dachte — wenn er unglücklicher war? Müssen meine Zuschauer diese verdrießliche Wendung entgelten? Mein Fiesco ist allerdings nur untergeschoben, doch was bekümmert mich das, wenn er nur größer ist als der wahre — wenn mein Publikum nur Geschmack an ihm findet? — Warum ich aber jetzt meiner eigenen ersten Schilderung widerspreche, die den Grafen durch seine Herrschsucht umkommen läßt, ist eine andere Frage. Es mag nun sein, daß ich zur Zeit, wo ich jenen entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen — Vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst, mit Fleiß anders dichten wollte als für den hingerissenen Hörer, der augenblicklich genießen muß — und reizender ist es nun doch, mit einem großen Manne in die Welt zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen.

Ueber die moralische Beziehung dieses Stücks wird wohl niemand zweifelhaft sein. Wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsere göttlichsten Triebe, daß unsere besten Keime zu Großen und Guten unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden — wenn Kleingeistelei und Mode der Natur kühnen Umriß beschneiden — wenn tausend lächerliche Konvenienzen am großen Stempel der Gottheit herumkünsteln — so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos sein, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Heldenmuts belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen, dumpfen Kreise unsers all-

täglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt. Dieses Schauspiel, hoffe ich, ist Fiescos Verschwörung.

Heilig und feierlich war immer der stille, der große Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Rute, nach der Phantasie eines Dichters beben — wo, herausgerissen aus allen Masken und Winkeln, der natürliche Mensch mit offenen Sinnen horcht — wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe und nach meinem Gefallen einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann — und es ist Hochverrat an dem Genius — Hochverrat an der Menschheit, diesen glücklichen Augenblick zu versäumen, wo so vieles für das Herz kann verloren oder gewonnen werden. — Wenn jeder von uns zum Besten des Vaterlands diejenige Krone hinwegwerfen lernt, die er fähig ist zu erringen, so ist die Moral des Fiesco die größte des Lebens.

Weniger konnt' ich einem Publikum nicht sagen, das durch die gütigste Aufnahme meiner Räuber meine Leidenschaft für die Bühne belebte, und dem alle meine künftigen dramatische Produkte gewidmet sind.

*

Aus Briefen

In diesem herrlichen Hauche des Morgens denk ich Sie Freund — und meinen Karlos. Meine Seele fängt die Natur in einem entwölkten blankeren Spiegel auf, und ich glaube, meine Gedanken sind wahr. Prüfen Sie solche. — Ich stelle mir vor — Jede Dichtung

ist nichts anderes, als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unsers Kopfes. Ich will mich erklären.

Wir schaffen uns einen Charakter, wenn wir unsre Empfindungen, und unsre historische Kenntnis von fremden, in andere Mischungen bringen — bei den Guten das Plus oder Licht — bei Schlimmere das Minus oder den Schatten vorwalten lassen. Gleichwie aus einem einfachen weißen Strahl, je nachdem er auf Flächen fällt, tausend und wieder tausend Farben entstehen: so bin ich zu glauben geneigt daß in unsrer Seele alle Charaktere nach ihren Urstoffen schlafen, und durch Wirklichkeit und Natur oder künstliche Täuschung ein daurendes oder nur illusorisch — und augenblickliches Dasein gewinnen. Alle Geburten unsrer Phantasie wären also zuletzt nur wir selbst. Aber was ist Freundschaft oder platonische Liebe denn anders, als eine wollüstige Verwechslung der Wesen? Oder die Anschauung unserer Selbst in einem andern Glase? —

Liebe, mein Freund, das große unfehlbare Land der empfindenden Schöpfung ist zuletzt nur ein glücklicher Betrug. Erschrecken, entglühen, zerschmelzen wir für das fremde, uns ewig nie eigen werdende Geschöpf? Gewiß nicht. Wir leiden jenes alles nur für uns, für das Ich, dessen Spiegel jenes Geschöpf ist. Ich nehme selbst Gott nicht aus. Gott, wie ich mir denke, liebt den Seraph so wenig als den Wurm, der ihn unwissend lobet. Er erblickt sich, sein großes unendliches Selbst, in der unendlichen Natur umhergestreut. — In der allgemeinen Summe der Kräfte berechnet er augenblich sich selbst — sein Bild sieht er

aus der ganzen Oekonomie des Erschaffenen vollständig, wie aus einem Spiegel, zurückgeworfen, und liebt sich in dem Abriß, das Bezeichnete in dem Zeichen. Wiederum findet er in jedem einzelnen Geschöpf (mehr oder weniger) Trümmer seines Wesens zerstreut. Dieses bildlich auszudrücken — so wie eine Leibnizische Seele vielleicht eine Linie von der Gottheit hat, so hat die Seele der Mimosa nur einen einfachen Punkt, das Vermögen zu empfinden von ihr, und der höchste denkende Geist nach Gott — doch Sie verstehen mich ja schon. Nach dieser Darstellung komme ich auf einen reinen Begriff der Liebe. Gleichwie keine Vollkommenheit einzeln existieren kann, sondern nur diesen Namen in einer gewissen Relation auf einen allgemeinen Zweck verdient, so kann keine denkende Seele sich in sich selbst zurückziehen und mit sich begnügen. Ein ewiges notwendiges Bestreben, zu diesem Winkel den Bogen zu finden, den Bogen in einen Zirkel auszuführen, hieße nichts anders, als die zerstreuten Züge der Schönheit, die Glieder der Vollkommenheit in einen ganzen Leib aufzusammeln — das heißt mit andern Worten: Der ewige innere Hang, in das Nebengeschöpf überzugehen, oder dasselbe in sich hineinzuschlingen, es anzureißen ist Liebe. Und sind nicht alle Erscheinungen der Freundschaft und Liebe — vom sanften Händedruck und Kuß bis zur innigsten Umarmung, — so viele Aeußerungen eines zur Vermischung strebenden Wesens?

Jetzt wär ich auf dem Punkt, zu dem ich durch eine Krümmung gehen mußte. Wenn Freundschaft und platonische Liebe nur eine Verwechslung eines fremden

Wesens mit dem unsrigen, nur eine heftige Begehrung seiner Eigenschaften sind, so sind beide gewissermaßen nur eine andre Wirkung der Dichtungskraft — oder besser: Das was wir für einen Freund und was wir für einen Helden unsrer Dichtung empfinden ist eben das. In beiden Fällen führen wir uns durch neue Lagen und Bahnen, wir brechen uns auf anderen Flächen, wir sehen uns unter andern Farben, wie leiden für uns unter andern Leibern. Können wir den Zustand eines Freunds feurig fühlen, so werden wir uns auch für unsere poetischen Helden erwärmen. Aber die Folgerung, daß die Fähigkeit zur Freundschaft und platonischen Liebe sonach auch die Fähigkeit zur großen Dichtung nach sich ziehen müsse, würde sehr übereilt sein. — Denn ich kann einen großen Charakter durchaus fühlen, ohne ihn schaffen zu können. Das aber wäre bewiesen wahr, daß ein großer Dichter wenigstens die Kraft zur höchsten Freundschaft besitzen muß, wenn er sie auch nicht immer geäußert hat. — Das ist unstreitig wahr, daß wir die Freunde unserer Helden sein müssen, wenn wir in ihnen zittern, aufwallen, weinen und verzweifeln sollen — daß wir sie als Menschen außer uns denken müssen, die uns ihre geheimsten Gefühle vertrauen, und ihre Leiden und Freuden in unsern Busen ausschütten. Unsere Empfindung ist also Refraktion, keine ursprüngliche, sondern sympathetische Empfindung. Dann rühren und erschüttern und entflammen wir Dichter am meisten, wenn wir selbst Furcht und Mitleid für unsern Helden gefühlt haben. Ein großer Philosoph, der mir nicht gleich beifallen will, hat gesagt daß die Sympa-

thie am gewissesten und stärksten durch Sympathie erweckt werde. Jetzt denke ich diesen Satz in seiner ganzen Deutlichkeit. Der Dichter muß weniger der Maler seines Helden — er muß mehr dessen Mädchen, dessen Busenfreund sein. Der Anteil des Liebenden fängt tausend feine Nüancen mehr, als der scharfsichtigste Beobachter auf. Welchen wir lieben, dessen Gutes und Schlimmes, Glück und Unglück genießen wir in größeren Dosen, als welchen wir nicht so lieben und noch so gut kennen. Darum rührte mich Julius von Tarent mehr als Lessings Emilia, wenngleich Lessing unendlich besser als Leisewiz beobachtet. Er war der Aufseher seiner Helden, aber Leisewiz war ihr Freund. Der Dichter muß, wenn ich so sagen darf, sein eigener Leser, und wenn er ein theatralischer ist, sein eigenes Parterre und Publikum sein. —

Ich habe Ihnen hier vieles, und, wie ich beim Durchlesen finde, mit zu wenig Worten gesagt. Vielleicht führe ich solches ein andermal aus.

Nun eine kleine Anwendung auf meinen Karlos. Ich muß Ihnen gestehen, daß ich ihn gewissermaßen statt meines Mädchens habe. Ich trage ihn auf meinem Busen — ich schwärme mit ihm durch die Gegend um — um Bauerbach herum. Wenn er einst fertig ist, so werden Sie mich und Leisewiz an Don Karlos und Julius abmessen — nicht nach der Größe des Pinsels — sondern nach dem Feuer der Farben — nicht nach der Stärke auf dem Instrument — sondern nach dem Ton, in welchem wir spielen. Karlos hat wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakespears Hamlet die Seele — Blut und Nerven von Leisewiz' Julius,

und den Puls von mir. — Außerdem will ich es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen, und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen. Ich will — und sollte mein Karlos dadurch auch für das Theater verloren gehen — einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen. Ich will — Gott bewahre, daß Sie mich nicht auslachen. — —

*

. . . meine Louise Millerin hat verschiedene Eigenschaften an sich, welche auf dem Theater nicht wohl passieren. Z. e. Die gothische Vermischung von Komischem und Tragischem, die allzu freie Darstellung einiger mächtigen Narrenarten, und die zerstreuende Mannigfaltigkeit des Details.

*

Die blühende Sprache ist auf der Bühne mehr als auffallend — sie ist lächerlich, und solche lange Monologen ermüden.

1784

Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet

Ein allgemeiner, unwiderstehlicher Hang nach dem Neuen und Außerordentlichen, ein Verlangen, sich in

einem leidenschaftlichen Zustande zu fühlen, hat, nach Sulzers Bemerkung, der Schaubühne die Entstehung gegeben. Erschöpft von den höhern Anstrengungen des Geistes, ermattet von den einförmigen, oft niederdrückenden Geschäften des Berufs und von Sinnlichkeit gesättigt, mußte der Mensch eine Leerheit in seinem Wesen fühlen, die dem ewigen Trieb nach Tätigkeit zuwider war. Unsre Natur, gleich unfähig, länger im Zustande des Tiers fortzudauern, als die feinern Arbeiten des Verstandes fortzusetzen, verlangte einen mittleren Zustand, der beide widersprechende Enden vereinigte, die harte Spannung zu sanfter Harmonie herabstimmte und den wechselsweisen Uebergang eines Zustandes in den andern erleichterte. Diesen Nutzen leistet überhaupt nun der ästhetische Sinn oder das Gefühl für das Schöne. Da aber eines weisen Gesetzgebers erstes Augenmerk sein muß, unter zwei Wirkungen die höchste herauszulesen, so wird er sich nicht begnügen, die Neigungen seines Volks nur entwaffnet zu haben; er wird sie auch, wenn es irgend nur möglich ist, als Werkzeuge höherer Pläne gebrauchen und in Quellen von Glückseligkeit zu verwandeln bemüht sein, und darum wählte er vor allen andern die Bühne, die dem nach Tätigkeit dürstenden Geist einen unendlichen Kreis eröffnet, jeder Seelenkraft Nahrung gibt, ohne eine einzige zu überspannen, und die Bildung des Verstandes und des Herzens mit der edelsten Unterhaltung vereinigt.

Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, daß eines Staats festeste Säule Religion sei — daß ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat

vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt. Eben diese Unzulänglichkeit, diese schwankende Eigenschaft der politischen Gesetze, welche dem Staat die Religion unentbehrlich macht, bestimmt auch den sittlichen Einfluß der Bühne. Gesetze, wollte er sagen, drehen sich nur um verneinende Pflichten. — Religion dehnt ihre Forderungen auf wirkliches Handeln aus. Gesetze hemmen nur Wirkungen, die den Zusammenhang der Gesellschaft auflösen — Religion befiehlt solche, die ihn inniger machen. Jene herrschen nur über die offenbaren Aeußerungen des Willens, nur Taten sind ihnen untertan — diese setzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens fort und verfolgt den Gedanken bis an die innerste Quelle. Gesetze sind glatt und geschmeidig, wandelbar wie Laune und Leidenschaft — Religion bindet streng und ewig. Wenn wir nun aber auch voraussetzen wollten, was nimmermehr ist — wenn wir der Religion diese große Gewalt über jedes Menschenherz einräumen, wird sie oder kann sie die ganze Bildung vollenden? — Religion (ich trenne hier ihre politische Seite von ihrer göttlichen), Religion wirkt im ganzen mehr auf den sinnlichen Teil des Volks — sie wirkt vielleicht durch das Sinnliche allein so unfehlbar. Ihre Kraft ist dahin, wenn wir ihr dieses nehmen — und wodurch wirkt die Bühne? Religion ist dem größern Teile der Menschen nichts mehr, wenn wir ihre Bilder, ihre Probleme vertilgen, wenn wir ihre Gemälde von Himmel und Hölle zernichten — und doch sind es nur Gemälde der Phantasie, Rätsel ohne Auflösung, Schreckbilder und Lockungen aus der Ferne.

Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Rätsel auflöst, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält.

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebot. Kühne Verbrecher, die längst schon im Staub vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst jetzt vorgeladen und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben. Ohnmächtig, gleich den Schatten in einem Hohlspiegel, wandeln die Schrecken ihres Jahrhunderts vor unsern Augen vorbei, und mit wollüstigem Entsetzen verfluchen wir ihr Gedächtnis. Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns M e d e a noch anschauern, wenn sie die Treppen des Palastes herunter

wankt und der Kindermord jetzt geschehen ist. Heilsame Schauer werden die Menschheit ergreifen, und in der Stille wird jeder sein gutes Gewissen preisen, wenn Lady Macbeth, eine schreckliche Nachtwandlerin, ihre Hände wäscht und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den häßlichen Mordgeruch zu vertilgen. So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toter Buchstab und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.

Aber hier unterstützt sie die weltliche Gerechtigkeit nur — ihr ist noch ein weiteres Feld geöffnet. Tausend Laster, die jene ungestraft duldet, straft sie; tausend Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet sie die Weisheit und die Religion. Aus dieser reinen Quelle schöpft sie ihre Lehren und Muster und kleidet die strenge Pflicht in ein reizendes, lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entschlüssen, Leidenschaften schwellt sie unsere Seele, welche göttliche Ideale stellt sie uns zur Nacheiferung aus! — Wenn der gütige August dem Verräter Cinna, der schon den tödlichen Spruch auf seinen Lippen zu lesen meint, groß wie seine Götter, die Hand reicht: „Laß uns Freunde sein, Cinna!“ — wer unter der Menge wird in dem Augenblick nicht gern seinem Todfeind die Hand drücken wollen, dem göttlichen Römer zu gleichen? — Wenn Franz von Sikkingen, auf dem Wege, einen Fürsten zu züchtigen und für fremde Rechte zu kämpfen, unversehens hinter sich schaut und den Rauch aufsteigen sieht von seiner Feste, wo Weib und Kind hilflos zurückblieben, und er —

weiter zieht, Wort zu halten — wie groß wird mir da der Mensch, wie klein und verächtlich das gefürchtete unüberwindliche Schicksal!

Ebenso häßlich, als liebenswürdig die Tugend, malen sich die Laster in ihrem furchtbaren Spiegel ab. Wenn der hilflose kindische Lear in Nacht und Ungewitter vergebens an das Haus seiner Töchter pocht, wenn er sein weißes Haar in die Lüfte streut und den tobenden Elementen erzählt, wie unnatürlich seine Regan gewesen, wenn sein wütender Schmerz zuletzt in den schrecklichen Worten von ihm strömt: „Ich gab euch alles!" — wie abscheulich zeigt sich uns da der Undank? wie feierlich geloben wir Ehrfurcht und kindliche Liebe!

Aber der Wirkungskreis der Bühne dehnt sich noch weiter aus. Auch da, wo Religion und Gesetze es unter ihrer Würde achten, Menschenempfindungen zu begleiten, ist sie für unsere Bildung noch geschäftig. Das Glück der Gesellschaft wird ebenso sehr durch Torheit als durch Verbrechen und Laster gestört. Eine Erfahrung lehrt es, die so alt ist als die Welt, daß im Gewebe menschlicher Dinge oft die größten Gewichte an den kleinsten und zärtesten Fäden hangen und wenn wir Handlungen zu ihrer Quelle zurück begleiten, wir zehnmal lächeln müssen, ehe wir uns einmal entsetzen. Mein Verzeichnis von Bösewichtern wird mit jedem Tage, den ich älter werde, kürzer und mein Register von Toren vollzähliger und länger. Wenn die ganze moralische Verschuldung des einen Geschlechts aus einer und eben der Quelle hervorspringt, wenn alle die ungeheuren Extreme von Laster, die es jemals gebrandmarkt haben, nur veränderte Formen, nur höhere Grade einer

Eigenschaft sind, die wir zuletzt alle einstimmig belächeln und lieben, warum sollte die Natur bei dem andern Geschlechte nicht die nämlichen Wege gegangen sein? Ich kenne nur ein Geheimnis, den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren, und dieses ist — sein Herz gegen Schwächen zu schützen.

Einen großen Teil dieser Wirkung können wir von der Schaubühne erwarten. Sie ist es, die der großen Klasse von Toren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spott beschämt. Was sie oben durch Rührung und Schrecken wirkte, leistet sie hier (schneller vielleicht und unfehlbarer) durch Scherz und Satire. Wenn wir es unternehmen wollten, Lustspiel und Trauerspiel nach dem Maß der erreichten Wirkung zu schätzen, so würde vielleicht die Erfahrung dem ersten den Vorrang geben. Spott und Verachtung verwunden den Stolz des Menschen empfindlicher, als Verabscheuung sein Gewissen foltert. Vor dem Schrecklichen verkriecht sich unsere Feigheit, aber eben diese Feigheit überliefert uns dem Stachel der Satire. Gesetz und Gewissen schützen uns oft vor Verbrechen und Lastern — Lächerlichkeiten verlangen einen eigenen feinern Sinn, den wir nirgends mehr als vor dem Schauplatze üben. Vielleicht, daß wir einen Freund bevollmächtigen, unsere Sitten und unser Herz anzugreifen, aber es kostet uns Mühe, ihm ein einziges Lachen zu vergeben. Unsre Vergehungen ertragen einen Aufseher und Richter, unsre Unarten kaum einen Zeugen. — Die Schaubühne allein kann unsre Schwächen belachen, weil sie unsrer Empfindlichkeit schont und den schuldigen Toren nicht wissen will. Ohne rot zu wer-

den, sehen wir unsre Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung.

Aber ihr großer Wirkungskreis ist noch lange nicht geendigt. Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele. Ich gebe zu, daß Eigenliebe und Abhärtung des Gewissens nicht selten ihre beste Wirkung vernichten, daß sich noch tausend Laster mit frecher Stirne vor ihrem Spiegel behaupten, tausend gute Gefühle vom kalten Herzen des Zuschauers fruchtlos zurückfallen — ich selbst bin der Meinung, daß vielleicht Molières Harpagon noch keinen Wucherer besserte, daß der Selbstmörder Beverley noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückzog, daß Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstraßen nicht viel sicherer machen wird — aber wenn wir auch diese große Wirkung der Schaubühne einschränken, wenn wir so ungerecht sein wollen, sie gar aufzuheben — wie unendlich viel bleibt noch von ihrem Einfluß zurück? Wenn sie die Summe der Laster weder tilgt noch vermindert, hat sie uns nicht mit denselben bekannt gemacht? — Mit diesen Lasterhaften, diesen Toren müssen wir leben. Wir müssen ihnen ausweichen oder begegnen; wir müssen sie untergraben oder ihnen unterliegen. Jetzt aber überraschen sie uns nicht mehr. Wir sind auf ihre Anschläge vorbereitet. Die Schaubühne hat uns das Geheimnis verraten, sie ausfindig und unschädlich zu machen. Sie zog dem Heuchler die künstliche Maske ab und entdeckte das Netz, womit uns

List und Kabale umstrickten. Betrug und Falschheit riß sie aus krummen Labyrinthen hervor und zeigte ihr schreckliches Angesicht dem Tag. Vielleicht, daß die sterbende Sara nicht einen Wollüstling schreckt, daß alle Gemälde gestrafter Verführung seine Glut nicht erkälten, und daß selbst die verschlagene Spielerin diese Wirkung ernstlich zu verhüten bedacht ist — glücklich genug, daß die arglose Unschuld jetzt seine Schlingen kennt, daß die Bühne sie lehrte seinen Schwüren mißtrauen und vor seiner Anbetung zittern.

Nicht bloß auf Menschen und Menschencharakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam und lehrt uns die große Kunst, sie zu ertragen. Im Gewebe unsers Lebens spielen Zufall und Plan eine gleich große Rolle; den letzteren lenken wir, dem erstern müssen wir uns blind unterwerfen. Gewinn genug, wenn unausbleibliche Verhängnisse uns nicht ganz ohne Fassung finden, wenn unser Mut, unsre Klugheit sich einst schon in ähnlichen übten und unser Herz zu dem Schlag sich gehärtet hat. Die Schaubühne führt uns eine mannigfaltige Szene menschlicher Leiden vor. Sie zieht uns künstlich in fremde Bedrängnisse und belohnt uns das augenblickliche Leiden mit wollüstigen Tränen und einem herrlichen Zuwachs an Mut und Erfahrung. Mit ihr folgen wir der verlassenen Ariadne durch das widerhallende Naxos, steigen mit ihr in den Hungerturm Ugolinos hinunter, betreten mit ihr das entsetzliche Blutgerüste und behorchen mit ihr die feierliche Stunde des Todes. Hier hören wir, was unsre Seele in leisen Ahnungen fühlte, die überraschte Natur laut und unwidersprechlich bekräfti-

gen. Im Gewölbe des Towers verläßt den betrogenen Liebling die Gunst seiner Königin. — Jetzt, da er sterben soll, entfliegt dem geängstigten Moor seine treulose sophistische Weisheit. Die Ewigkeit entläßt einen Toten, Geheimnisse zu offenbaren, die kein Lebendiger wissen kann, und der sichere Bösewicht verliert seinen letzten gräßlichen Hinterhalt, weil auch Gräber noch ausplaudern.

Aber nicht genug, daß uns die Bühne mit Schicksalen der Menschheit bekannt macht, sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen sein und nachsichtsvoller über ihn richten. Dann nur, wenn wir die Tiefe seiner Bedrängnisse ausmessen, dürfen wir das Urteil über ihn aussprechen. Kein Verbrechen ist schändender, als das Verbrechen des Diebs — aber mischten wir nicht alle eine Träne des Mitleids in unsern Verdammungsspruch, wenn wir uns in den schrecklichen Drang verlieren, worin Eduard Ruhberg die Tat vollbringt? — Selbstmord wird allgemein als Frevel verabscheut; wenn aber, bestürmt von den Drohungen eines wütenden Vaters, bestürmt von Liebe, von der Vorstellung schrecklicher Klostermauern, Mariane den Gift trinkt, wer von uns will der erste sein, der über dem beweinenswürdigen Schlachtopfer einer verruchten Marime den Stab bricht? — Menschlichkeit und Duldung fangen an, der herrschende Geist unsrer Zeit zu werden; ihre Strafen sind bis in die Gerichtssäle und noch weiter — in das Herz unsrer Fürsten gedrungen. Wie viel Anteil an diesem göttlichen Werk gehört unsern Bühnen? Sind sie es nicht, die den Menschen mit dem Menschen bekannt machten und das

geheime Räderwerk aufdeckten, nach welchem er handelt?

Ein merkwürdige Klasse von Menschen hat Ursache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu sein. Hier nur hören die Großen der Welt, was sie nie oder selten hören — Wahrheit; was sie nie oder selten sehen, sehen sie hier — den Menschen.

So groß und vielfach ist das Verdienst der bessern Bühne um die sittliche Bildung; kein geringeres gebührt ihr um die ganze Aufklärung des Verstandes. Eben hier in dieser höhern Sphäre weiß der große Kopf, der feurige Patriot sie erst ganz zu gebrauchen.

Er wirft einen Blick durch das Menschengeschlecht, vergleicht Völker mit Völkern, Jahrhunderte mit Jahrhunderten und findet, wie sklavisch die größere Masse des Volks an Ketten des Vorurteils und der Meinung gefangen liegt, die seiner Glückseligkeit ewig entgegenarbeiten — daß die reinern Strahlen der Wahrheit nur wenige einzelne Köpfe beleuchten, welche den kleinen Gewinn vielleicht mit dem Aufwand eines ganzen Lebens erkauften. Wodurch kann der weise Gesetzgeber die Nation derselben teilhaftig machen?

Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden, bessern Teile des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volks; der Nebel der Barbarei, des finstern Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden Licht. Unter so vielen herrlichen Früchten der bessern Bühne

will ich nur zwei auszeichnen. Wie allgemein ist nur seit wenigen Jahren die Duldung der Religionen und Sekten geworden? — Noch ehe uns Nathan der Jude und Saladin der Sarazene beschämten und die göttliche Lehre uns predigten, daß Ergebenheit in Gott von unserm Wähnen über Gott so gar nicht abhängig sei — ehe noch Joseph der Zweite die fürchterliche Hyder des frommen Hasses bekämpfte, pflanzte die Schaubühne Menschlichkeit und Sanftmut in unser Herz, die abscheulichen Gemälde heidnischer Pfaffenwut lehrten uns Religionshaß vermeiden — in diesem schrecklichen Spiegel wusch das Christentum seine Flecken ab. Mit ebenso glücklichem Erfolge würden sich von der Schaubühne Irrtümer der Erziehung bekämpfen lassen; das Stück ist noch zu hoffen, wo dieses merkwürdige Thema behandelt wird. Keine Angelegenheit ist dem Staat durch ihre Folgen so wichtig als diese, und doch ist keine so preisgegeben, keine dem Wahne, dem Leichtsinn des Bürgers so uneingeschränkt anvertraut, wie es diese ist. Nur die Schaubühne könnte die unglücklichen Schlachtopfer vernachlässigter Erziehung in rührenden, erschütternden Gemälden an ihm vorüberführen; hier könnten unsre Väter eigensinnigen Maximen entsagen, unsre Mütter vernünftiger lieben lernen. Falsche Begriffe führen das beste Herz des Erziehers irre; desto schlimmer, wenn sie sich noch mit Methode brüsten und den zarten Schößling in Philanthropinen und Gewächshäusern systematisch zugrunde richten.

Nicht weniger ließen sich — verstünden es die Oberhäupter und Vormünder des Staats — von der Schaubühne aus die Meinungen der Nation über Re-

gierung und Regenten zurechtweisen. Die gesetzgebende Macht spräche hier durch fremde Symbole zu dem Untertan, verantwortete sich gegen seine Klagen, noch ehe sie laut werden, und bestäche seine Zweifelsucht, ohne es zu scheinen. Sogar Industrie und Erfindungsgeist könnten und würden vor dem Schauplatze Feuer fangen, wenn die Dichter es der Mühe wert hielten, Patrioten zu sein, und der Staat sich herablassen wollte, sie zu hören.

Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volks nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken *ein* Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden und einen festen Punkt zu diesem Endzweck errichten wollten — wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte, — mit *einem* Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? — Nichts anders als der vaterländische

Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staats, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete.

Noch ein Verdienst hat die Bühne, — ein Verdienst, das ich jetzt um so lieber in Anschlag bringe, weil ich vermute, daß ihr Rechtshandel mit ihren Verfolgern ohnehin schon gewonnen sein wird. Was bis hieher zu beweisen unternommen worden, daß sie auf Sitten und Aufklärung wesentlich wirke, war zweifelhaft — daß sie unter allen Erfindungen des Luxus und allen Anstalten zur gesellschaftlichen Ergötzlichkeit den Vorzug verdiene, haben selbst ihre Feinde gestanden. Aber was sie hier leistet, ist wichtiger, als man gewohnt ist zu glauben.

Die menschliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen und ewig auf der Folter der Geschäfte zu liegen, die Reize der Sinne sterben mit ihrer Befriedigung. Der Mensch, überladen von tierischem Genuß, der langen Anstrengung müde, vom ewigen Triebe nach Tätigkeit gequält, dürstet nach bessern auserlesenern Vergnügungen, oder stürzt zügellos in wilde Zerstreuungen, die seinen Hinfall beschleunigen und die Ruhe der Gesellschaft zerstören. Bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, die der Müßiggang ausheckt, sind unvermeidlich, wenn der Gesetzgeber diesen Hang des Volks nicht zu lenken weiß. Der Mann von Geschäften ist in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat so großmütig hinopferte, mit dem unseligen Spleen abzubüßen — der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzusinken — der Pöbel zum Tier. Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet,

wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Laster unsre Seele drücken und unsre Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne — in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsre Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen. Der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer seinen eignen aus — der Glückliche wird nüchtern und der Sichere besorgt. Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an. Und dann endlich — welch ein Triumph für dich, Natur! — so oft zu Boden getretene, so oft wieder auferstehende Natur! — wenn Menschen aus allen Kreisen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch *eine* allwebende Sympathie verbrüdert, in *ein* Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. Jeder einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen, und seine Brust gibt jetzt nur *einer* Empfindung Raum — es ist diese: ein *Mensch* zu sein.

*

Aus der Ankündigung der Rheinischen Thalia

In einer schwankenden Kunst, wie die dramatische und mimische ist, wo des Schauspielers Eitelkeit den beschimpfenden Beifall des rohen Haufens oft so hungrig verschlingt, so gerne mit der Stimme der Wahrheit verwechselt — kann die Kritik nicht streng genug sein. Mehr als einmal habe ich die Bemerkung gemacht, wie pünktlich der nach Lob geizende Künstler sein Spiel — und wenn er Schriftsteller war, seine Dichtung — auf die Geistesschwäche seines Publikums ausrechnete und seinen bessern Genius dieser allgemeinen Dirne zum Opfer brachte, eine Liebkosung zu erschleichen. Es kann sein, daß er insgeheim vielleicht einer Gunst sich schämte, die so gar leicht zu haben war. Aber der entwürdigte Genius rächte bald nachher diese Abtrünnigkeit und stieß ihn auch von sich in einer kritischen Stunde.

Ueberzeugt, daß Bewunderung selten — gerechter Tadel immer verbessert — daß der größere Künstler zugleich der bescheidnere ist und mit Schamröte zuhört, wenn die bestochenen Zuschauer sich in seiner Glorie übereilen — fest versichert, daß der stolzere Kopf ein Rauchwerk verachten werde, worin nur schlechtere Bühnen ihre todkranke Götzen baden, werde ich in dieser Dramaturgie keines der gewöhnlichen Theaterjournale zum Muster nehmen, mehr aber durch offenherzige Zweifel dem Schauspieler und Schauspieldichter einen Beweis meiner Achtung geben. Nur entschiednes Verdienst soll genannt werden — usurpierten Ruhm werd' ich freimütig widerlegen — den Stümper aber nur in

dem einzigen Falle berühren, wenn sein schreckliches Exempel belehren kann.

Uebrigens gebe ich zum voraus die Erklärung, daß ich die Grenzen erkenne und verehre, die den Dilettanten vom Kenner scheiden, und eine unergründliche Kunst, wie zuverlässig die theatralische, für viel zu ehrwürdig achte, als ihr mein einzelnes — vielleicht angestecktes — Gefühl zum Richter aufzudringen. Ueber den Dichter kann oftmals eine gesunde Empfindung — über den Schauspieler nur die Mehrheit der Kenner sprechen, und eben darum werden die Urteile in dieser „Thalia" (wenn sie entscheiden) jederzeit Resultate mehrerer Stimmen sein, die sich in einem Ausspruch vereinigten.

*

Ueber Iffland als Lear

Sein Spiel ist geistvoll und wahr, nicht bloße Arbeit der Lunge und Gurgel, womit unsere Theaterhelden gewöhnlich dem Publikum Furcht und Erstaunen, wie Straßenräuber dem Reisenden das Geld mit gespannter Pistole, abtrotzen. Sein Fach ist das ganze Gebiet aller zärtlichen und feinen Empfindungen, des feierlichen Ernstes wie des satirischen Spottes. Seine Darstellung ist ganz; keine Grimasse, keine Bewegung des unbedeutenden Muskels straft die andern Lügen. Sprache und Mienenspiel vereinigen sich bei ihm, die gewagteste Täuschung hervorzubringen; nichts erinnerte uns, daß dieser Lear der Franz Moor sei, den wir zwei Monate vorher mit schaudernder Bewunderung an-

starrten. Zuverlässig hängt es nur von ihm selbst ab, worin er groß sein will, und vielleicht fehlt es ihm nur an einem britischen Publikum, um den Geist des unerreichten Garrick zurückzurufen.

*

An Dalberg

Freilich ist ein gewöhnliches bürgerliches Sujet, wenn's auch noch so herrlich ausgeführt wird, in den Augen der großen, nach außerordentlichen Gemälden verlangenden Welt, niemalen von der Bedeutung, wie ein kühneres Tableau, und ein Stück wie dieses erwirbt dem Dichter, und auch dem Theater, dem er angehört, schnellern und größern Ruhm, als drei Stücke wie jenes.

1785

Aus Briefen und Rezensionen

Es ist das kleinste Merkmal der Achtung, das der Schauspieler dem Dichter geben kann, wenn er seinen Text *memoriert*. . . . Es kann mir Stunden kosten, bis ich einem Perioden die bestmöglichste Rundung gebe, und wenn das geschehen ist, so bin ich dem Verdrusse ausgesetzt, daß der Schauspieler meinen mühsam vollendeten Dialog nicht einmal in gutes *Deutsch* verwandelt. Seit wie lange ist es Mode, daß Schauspieler den Dichter schulmeistern? . . . Wenn unsere Herren Schauspieler einmal die Sprache in der Gewalt haben

werden, dann ist es allenfalls auch Zeit, daß sie ihrer Bequemlichkeit mit Extemporieren zu Hilfe kommen.

*

Schiefes Spiel vergibt man dem schwachen Kopf; aber den Schauspieler, der sich dem Publikum durch nichts als fleißiges Memorieren empfehlen kann, und der jetzt dasteht und seinen Dialog um Gotteswillen aus der Souffleurgrube hervorholt, sollten die Gesetze bestrafen.

1786

Don Carlos

Vorrede in der Rheinischen Thalia

Die Ursache, warum das Publikum die Tragödie Don Carlos in Bruchstücken voraus empfängt, ist keine andre als der Wunsch des Verfassers, Wahrheit darüber zu hören, eh' er sie wirklich vollendet. Bei dem anhaltenden starren Hinsehn auf die nämliche Fläche kann es nicht anders kommen, als daß die Augen, auch des schärfsten Beobachters, anfangen trübe zu werden, und die Objekte verwirrt durcheinander zu schwimmen. Wenn der Dichter nicht Gefahr laufen will, sich in seinen eigenen Irrgängen zu verwickeln und über der ängstlichen Farbenmischung des Details die Perspektive des Ganzen zu verlieren, so ist es nötig, daß er zuweilen aus seinen Illusionen heraustrete, daß seine Phantasie von ihrem Gegenstand erkalte und fremde Empfindung seine eigne zurechtweise. Mit den Lieblingswerken unsers Geistes ergeht es uns beinahe wie mit unsern Mädchen — endlich werden wir blind für

ihre Flecken, und stumpf durch Genuß. Dort wie hier sind kurze Entfernungen, kleine Spannungen oft heilsam, die erlöschende Glut des Affekts wieder anzublasen. Die Flamme der Begeisterung ist keine ewige Flamme. Oft ist es nötig, daß sie von außenher borge und sich durch sympathetische Reibung erneure. Wie schätzbar sind einem Dichter hier geschmackvoll fühlende Freunde, die über seine Schöpfungen wachen und das neugeborene Kind seines Genius mit liebevoller Sorgsamkeit warten und pflegen!

Dieser Dienst ist es, den ich bei Vorlegung dieser Fragmente von dem Publikum mit erbitten wollte. Jeder Leser und jede Leserin, welche Wohlwollen genug für den Herausgeber in ihrem Busen fühlen, um für die klassische Vollkommenheit seines Werks bekümmert zu sein — euch aber insbesondere, Schriftsteller meines Vaterlands, deren Namen der Ruhm bereits schon unter den Sternen aufstellte, die ihr jetzt keine schönere Beschäftigung mehr übrig findet, als eurem Schüler und Freund noch die Hand zu reichen und ihn zu eurer Gemeinschaft emporzuziehn — euch alle fordre ich auf, diesen Versuch eurer Aufmerksamkeit wert zu achten und mir den Ausspruch eures Gefühls mit der strengsten Offenherzigkeit mitzuteilen. Ich erschrecke vor eurem Tadel nicht. Das Urteil der Welt über diese Fragmente — es falle aus, wie es wolle — wird mich nie in Verlegenheit setzen, denn es ist meine letzte Instanz nicht. Ich nehme es für nichts anders als den belehrenden Wink meines kritischen Freundes, den ich zur Reinigung meiner Arbeit benutzen kann — aber die Nachwelt ist meine Richterin. Was ich bei meinen Zeit-

genossen verderbe, steht noch immer in meiner Macht wieder gut zu machen, die Fehler des Jünglings rechnet man ja dem Mann nicht mehr an — aber die Nachwelt verdammt ohne Beklagten, ohne Sachverwalter, ohne Zeugen. Das Werk lebt, und sein Schöpfer ist nicht mehr. Die Frist zur Verantwortung ist vorbei; was einmal verloren ist, läßt sich nicht mehr hereinbringen. Von diesem Gerichtshof läßt sich an keinen dritten mehr appellieren. Wie willkommen soll mir also die Zurechtweisung sein, welche mir über die Gebrechen meiner Dichtung die Augen öffnet und mir vielleicht dazu dienen kann, sie desto fleckenfreier der strengeren Zukunft zu übergeben. — Findet der Kenner schon diese erste Anlage krank, vermißt er hier schon die Gesundheit, die lebendige Kraft, die ihr Dauer versicherte, so wandre die ganze Skizze zum Feuer.

Die Geschichte des unglücklichen Don Carlos und seiner Stiefmutter, der Königin, ist von den interessantesten, die ich kenne, aber ich zweifle sehr, ob sie so rührend als erschütternd ist. Rührung, glaube ich, ist hier ganz nur Verdienst des Dichters, der unter den vielerlei Arten der Behandlung gerade diejenige zu wählen weiß, welche die widrige Härte des Stoffs zu weicher Delikatesse herabstimmt und mildert. Eine Leidenschaft, wie die Liebe des Prinzen, deren leiseste Aeußerung Verbrechen ist, die mit einem unwiderruflichen Religionsgesetz streitet und sich ohne Aufhören an der Grenzmauer der Natur zerschlägt, kann mich schaudern, aber schwerlich weinen machen. Eine Fürstin wiederum, deren Herz, deren ganze weibliche Glückseligkeit einer traurigen Staatsmaxime hingeschlachtet worden, die

durch die Leidenschaft des Sohns und des Vaters gleich unmenschlich gemißhandelt wird, kann mir wohl Murren gegen Vorsicht und Schicksal, Zähneknirschen gegen weltliche Konventionen abnötigen, aber wird sie mir auch wohl Tränen ablocken? — Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll, so muß es — wie mich deucht — durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. Auf der Wendung, die man diesem gibt, ruht vielleicht das ganze Gewicht der Tragödie. Mein Plan ist auf gleiche Art vereitelt, wenn ich bei Philipps Darstellung den französischen Skribenten folge, als wenn ich bei Carlos Schilderung den Ferreras zugrunde legte. Man erwartet — ich weiß nicht welches? Ungeheuer, sobald von Philipp dem Zweiten die Rede ist — mein Stück fällt zusammen, sobald man ein solches darin findet, und doch hoffe ich der Geschichte — das heißt der Kette von Begebenheiten — getreu zu bleiben. — Es mag zwar ein gotisches Ansehen haben, wenn sich in den Gemälden Philipps und seines Sohnes zwei höchst verschiedene Jahrhunderte anstoßen, aber mir lag daran, den Menschen zu rechtfertigen, und konnt' ich das wohl anders und besser als durch den herrschenden Genius seiner Zeiten?

Der ganze Gang der Intrige wird, wie ich mir einbilde, schon in diesem ersten Aufzug verraten sein. Wenigstens war das meine Absicht, und ich halte es für das erste Requisit der Tragödie. Beide Hauptcharaktere laufen hier schon mit derjenigen Kraft und nach derjenigen Richtung aus, welche den Leser erraten läßt, wo und wann und wie heftig sie in der Folge widereinander schlagen.

Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben sein, oder es ist kein vollkommenes und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren. — Nicht, als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit jenes Ausspruchs überzeugend erkannte, habe ich diesen Carlos in Jamben entworfen. Aber in reimfreien Jamben — denn ich unterschreibe Wielands zweite Forderung, daß der Reim zum Wesen des guten Dramas gehöre, so wenig, daß ich ihn vielmehr für einen unnatürlichen Luxus des französischen Trauerspiels, für einen trostlosen Behelf jener Sprache, für einen armseligen Stellvertreter des wahren Wohlklangs erkläre — in der Epopee, versteht sich's, und in der Tragödie. Sobald uns die Franzosen ein Meisterstück dieser Gattung in reimfreien Versen zeigen, so geben wir ihnen ein ähnliches in gereimten.

Der Leser wird sich selbst und dem Dichter nützen, wenn er vor Lesung dieser Fragmente die Geschichte des Don Carlos, Prinzen von Spanien, vom Abbé St.-Real, welche kürzlich zu Eisenach in der Uebersetzung erschienen ist, nur flüchtig durchblättern will. Ich unterbreche zuweilen den Dialog durch Erzählung, weil es geschehen kann, daß das ganze Stück nach und nach in solchen Fragmenten erscheint und ich ohne diese Vorsicht also leicht der Indiskretion und Gewinnsucht eines Buchhändlerns oder Schauspieldirektors anheim fallen könnte, die meinen Carlos zusammendruckten oder vor der Zeit auf ihr Theaterschafott schleppten.

*

Fußnote in der Thalia

Es wird kaum mehr nötig sein zu bemerken, daß der Don Carlos kein Theaterstück werden kann. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, jene Grenze zu überschreiten und wird also nach jenem Maßstab auch nicht beurteilt werden. Die dramatische Einkleidung ist von einem weit allgemeineren Umfang als die theatralische Dichtkunst, und man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Gesetze der Schaubühne einschränken wollte. Die Regeln der Gattung entstunden aus ihren ersten Mustern — Derjenige, welcher sich der dramatischen Form zuerst bediente, verband sie mit theatralischer Strenge — aber was macht diesen ersten Gebrauch zum Gesetz für die Dichtkunst? — Dem Dichter kömmt es darauf an, die höchste Wirkung, die er sich denken kann, zu erreichen. Liegt diese innerhalb der Gattung, so ist relative und absolute Vollkommenheit eins — aber wäre eine von diesen der andern aufzuopfern, so möchte die Gattung wahrscheinlich das kleinere Opfer sein. Don Carlos ist ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause.

*

Aus Briefen

Ein Schauspiel, das keine Spekulation für die Bühne und keine für die Mode ist, wenn es kein schöpferisches Produkt des Genies ist, würde in der lesenden Welt eine alte Jungfer werden. Schreckliches Schicksal für ein Schauspiel.

*

Außerdem glaube ich überzeugt zu sein, daß ein Dichter, dem die Bühne, für die er schreibt, immer gegenwärtig ist, sehr leicht versucht werden kann, der augenblicklichen Wirkung den dauernden Gehalt aufzuopfern, Klassizität dem Glanze — vollends wenn er in meinem Fall ist und noch über gewisse Manieren und Regeln sich nicht bestimmt hat. Und dann, glauben Sie mir auch, gewinnt mein Enthusiasmus für die Schauspielkunst dadurch sehr, wenn ich mir die glückliche Illusion bewahren kann, welche wegfällt, sobald Kulissen und papierne Wände mich unter der Arbeit an meine Grenzen erinnern. Besser ist es immer, wenn der erste Wurf ganz frei und kühn geschehen kann und erst beim Ordnen und Revidieren die theatralische Beschränkung und Konvenienz in Anschlag gebracht wird. Auf diese Art glaube ich lassen sich Kühnheit und Wahrheit mit Schicklichkeit und Brauchbarkeit vereinigen.

1787

Aus Briefen

Bei denjenigen Rollen, worin Erzählung, — dem Verständnis des Stückes notwendige — Erzählung ist, von deren Einsicht die Wirkung vieler folgenden Szenen abhängen kann, bei solchen Rollen bitte ich Sie mehr auf ein deutliches Organ als auf Genie und Geschicklichkeit zu sehen. Die Vernachlässigung dieser Maxime hat nach meinen eignen Erfahrungen wichtige Stücke scheitern gemacht. Wenn die Rollen des Marquis und Carlos nicht von selbst und natürlich sich bei Ihrer Gesellschaft

austeilen, so wünsche ich, Sie wählten Ihren besten Liebhaber zum Marquis, vorausgesetzt, daß er der älter scheinende ist, und zum Carlos denjenigen, der mehr Genie als Kultur, mehr Leidenschaft als Welt hat. Sie verstehen mich. Wenn alle Stricke reißen, so werden Sie den Philipp preisgeben müssen und den Marquis selbst spielen. Bei denjenigen Szenen, wo ein volles Theater sein muß, wo der König im Gefolg seiner Granden ist, bitte ich Sie, sich aus den Wolken Ihrer Begeisterung zur Pedanterei des Regisseurs herabzulassen, und diesen dastehenden Figuren Leben einzublasen, und T e i l n a h m e an dem was um sie vorgeht zu empfehlen. Deswegen wünschte ich, daß es der Rollenschreiber bei jedem pünktlich anmerkte. Sie werden nach Lesung des Stücks finden, wie wichtig diese Erinnerung für das Interesse ihrer besten Szenen ist. Uebrigens stellen Sie mir bei solchen Gelegenheiten soviel spanische Granden auf die Bühne, als Sie Röcke haben. Die Menschen, denk ich, werden sich hier schon dazu finden, wie in der wirklichen Welt. Und Sie als König Philipp sind gebeten — auf das spanische Etikette Ihrer Vasallen zu sehen. . . . Schließlich und ernstlich bitte ich Sie, bester Schröder, hauchen Sie Ihren eignen Genius unter Ihre Gesellschaft — Seien Sie durch Ihre Fürsorge und Ihre Winke allgegenwärtig und flößen Sie Ihnen und mir zuliebe, einen Esprit de corps unter Ihre Menschen, den Carlos g a n z darzustellen. Brüten Sie darüber (wie Fiesco meint) mit Monarchenkraft!

*

Daß Sie den Großinquisitor weglassen müssen, bedaure ich sehr. In Ihrem Falle (gesetzt, daß Sie ihn

bei der Zensur durchbringen) würde ich es auch mit einem nur leidlichen Schauspieler wagen. Meine Gründe sind: Der Großinquisitor darf fast gar keine Mimik haben, seine ganze Sache ist Deklamation, deutliche starke Vorlegung des Textes. Was kann Ihr Geist nicht über mittelmäßiges Talent vermögen! Stutzen Sie ihn auf. Wenn er nichts tut, als verständlich sprechen, so haben Sie sich eine interessante Szene gerettet. Wählen Sie sich aus Ihrer Gesellschaft einen Schauspieler, der noch nie von sich sprechen gemacht hat, den das Publikum bis jetzt ignoriert hat. Bringen Sie mir, sich und dem Vergnügen des Publikums das Opfer, einige Stunden mit ihm zu verlieren. Es kann nicht fehlen, er wird durch die Wichtigkeit der Sache sich selbst erheben. Ueberlegen Sie meine Bitte, und (ist sie Ihnen nicht schlechterdings unerfüllbar) so bieten Sie die Hand zu ihrer Vollstreckung. . . . Ich schließe mit einer Bemerkung, die ich in den Gesetzen unserer Seele gegründet und durch die Erfahrung bestätigt finde. Stücke, worin große heftige Affekte spielen, endigen sich schöner — ruhig und stille als rasch und reißend.

*

Als ich Gottern über den Carlos hörte, erfuhr ich zu meinem Erstaunen etwas ganz Neues — daß die Szene des Königs mit Carlos nach dem Tode des Marquis die beste wäre, und nach dieser Carlos Gefangennehmung bei der Eboli. Die Szene Philipps mit dem Marquis würde er vielleicht gar nicht berührt haben, wenn er sie nicht getadelt hätte, sie wäre in Ph. Charakter unmöglich. Die Szene des Marquis mit der Königin erwähnt er auch nur insofern, als er sagte, es ver-

drieße ihn, daß die Königin den Marquis um seines Opfers willen tadle. Als ich ihn auf die wahre Ursache aufmerksam machen wollte, zeigte sich's, daß er nichts davon geahndet hatte. Er verwarf es aber ganz, was ich damit wollte.

*

Diese ganze Woche habe ich Wieland nicht gesehen, anfangs weil ich ihm Zeit lassen wollte den Carlos zu lesen und sein Urteil darüber reifen zu lassen, nachher aber aus einer sehr billigen Ursache, weil ich nämlich den ersten Schritt von i h m erwartete, den er noch nicht getan hat. Im Gasthofe hat er mir zwar eine Gegenvisite gemacht, aber noch nicht in meinem Hause, welches zwar nicht nötig wäre, wenn der besondre Umstand mit dem Carlos nicht dazu käme. Vielleicht aber geh ich diesen Abend doch hin, weil er vielleicht sonst aus Unwissenheit meiner Gründe Vernachlässigung aus meinem Betragen schlösse. Wie er übrigens vom Carlos urteilen mag, kann ich aus andern Umständen zusammensetzen. Gotter hatte das Stück (nach der jambischen Theateredition) der verwitweten Herzogin in Tiefurth in einer Gesellschaft, wobei auch Wieland war, vorgelesen. Ich war nicht da und er hatte es auch nur auf alle Fälle zu sich gesteckt. Wie ich den andern Tag von ihm erfuhr, so hat just die erste Hälfte vor der marquisischen Geschichte Wirkung getan, die andere keine oder eine widrige. Gotter behauptet mit Eifer, daß diese zweite Hälfte und die ganze Aufopferungsgeschichte des Marquis durch Dunkelheit der Exposition, durch Unwahrscheinlichkeit von seiten des Königs, durch das geschwächte Interesse an Carlos und dergleichen ganz verloren ginge. Urteile

aus diesem Pröbchen, was ich mir von dem übrigen Publikum versprechen darf. Daran wurde nicht gedacht, daß die Rolle des Marquis durch die Kunst der Darstellung allenfalls eine Uebertretung der Wahrscheinlichkeit entschuldigte — Man fand dieses Menschen Kühnheit in der Natur nicht gegründet und also war alles, was dieser vermeinte Fehler hervorbrachte, mit dem Fehler verdammt. Nun mußt du freilich hinzusetzen, daß Gotter mich schon seit vier Jahren haßt und vielleicht gerade darum sich zur Vorlesung des Carlos erboten hatte, welches ganz sein Gedanke war — mußt hinzusetzen, daß er gerade der Mensch ist, der sich gegen jede Wirkung der Kunst sträubt, die ihm nicht auf dem Teller seiner Kritik zukommt, der nur durch die Regel genießen kann. Daß er den Carlos nicht einmal durchaus verstand, wie sich nachher erwiesen hat — aber unangenehm war mir's doch immer, meinem Text allemal einen Kommentar beifügen zu müssen. Gotter und Wieland haben sich, wie ich aus allem abnehmen kann, in manchen Fällen und Urteilen darüber begegnet und ich muß bei dem letztern auf die alltäglichste Einwendung gefaßt sein. Du wirst dir wohl vorstellen, daß ich nicht sehr begierig bin, Urteile über den Carlos zu hören oder zu beantworten, die aus diesem Gesichtspunkte herfließen. Mein Urteil über das Stück ist bestimmt, und weil ich meine Billigkeit fühle, so fürchte ich, daß Wieland bei dieser Gelegenheit in meiner Idee sinken wird. Vielleicht auch ich in der seinigen — aber die Fälle sind diesmal ein wenig verschieden. Daß der Carlos nicht einmal die Wirkung auf ihn gemacht hat, auf unsre erste Unterredung davon gespannt zu sein, beweist mir genug.

Briefe über Don Carlos

Erster Brief

Sie sagen mir, lieber Freund, daß Ihnen die bisherigen Beurteilungen des Don Carlos noch wenig Befriedigung gegeben, und halten dafür, daß der größte Teil derselben den eigentlichen Gesichtspunkt des Verfassers fehlgegangen sei. Es deucht Ihnen noch wohl möglich, gewisse gewagten Stellen zu retten, welche die Kritik für unhaltbar erklärte; manche Zweifel, die dagegen rege gemacht worden, finden Sie in dem Zusammenhange des Stücks — wo nicht völlig beantwortet, doch vorhergesehen und in Anschlag gebracht. Bei den meisten Einwürfen, sagen Sie, fänden Sie weit weniger die Sagazität der Beurteiler als die Selbstzufriedenheit zu bewundern, mit der sie solche als hohe Entdeckungen vortragen, ohne sich durch den natürlichsten Gedanken stören zu lassen, daß Uebertretungen, die dem Blödsichtigsten sogleich ins Auge fallen, auch wohl dem Verfasser, der unter seinen Lesern selten der am wenigsten Unterrichtete ist, dürften sichtbar gewesen sein, und daß sie es also weniger mit der Sache selbst als mit den Gründen zu tun haben, die ihn dabei bestimmten. Diese Gründe können allerdings unzulänglich sein, können auf einer einseitigen Vorstellungsart beruhen: aber die Sache des Beurteilers wäre es gewesen, diese Unzulänglichkeit, diese Einseitigkeit zu zeigen, wenn er anders in den Augen desjenigen, dem er sich zum Richter aufdringt oder zum Ratgeber anbietet, einen Wert erlangen will.

Aber, lieber Freund, was geht es am Ende den Autor an, ob sein Beurteiler Beruf gehabt hat oder nicht? Wie viel oder wenig Scharfsinn er bewiesen hat? Mag er das mit sich selbst ausmachen. Schlimm für den Autor und sein Werk, wenn er die Wirkung desselben auf die Divinationsgabe und Billigkeit seiner Kritiker ankommen ließ, wenn er den Eindruck desselben von Eigenschaften abhängig machte, die sich nur in sehr wenigen Köpfen vereinigen. Es ist einer der fehlerhaftesten Zustände, in welchen sich ein Kunstwerk befinden kann, wenn es in die Willkür des Betrachters gestellt worden, welche Auslegung er davon machen will, und wenn es einer Nachhilfe bedarf, ihn in den rechten Standpunkt zu rücken. Wollten Sie mir andeuten, daß das meinige sich in diesem Falle befände, so haben Sie etwas sehr Schlimmes davon gesagt, und Sie veranlassen mich, es aus diesem Gesichtspunkt noch einmal genauer zu prüfen. Es käme also, deucht mir, vorzüglich darauf an, zu untersuchen, ob in dem Stücke alles enthalten ist, was zum Verständnis desselben dienet, und ob es in so klaren Ausdrücken angegeben ist, daß es dem Leser leicht war, es zu erkennen. Lassen Sie sich's also gefallen, lieber Freund, daß ich Sie eine Zeitlang von diesem Gegenstand unterhalte. Das Stück ist mir fremder geworden, ich finde mich jetzt gleichsam in der Mitte zwischen dem Künstler und seinem Betrachter, wodurch es mir vielleicht möglich wird, des erstern vertraute Bekanntschaft mit seinem Gegenstand mit der Unbefangenheit des letztern zu verbinden.

Es kann mir überhaupt — und ich finde nötig, die-

ſes vorauszuſchicken — es kann mir begegnet ſein, daß ich in den erſten Akten andere Erwartungen erregt habe, als ich in den letzten erfüllte. St. Reals Novelle, vielleicht auch meine eigene Aeußerungen darüber im erſten Stück der Thalia, mögen dem Leſer einen Standpunkt angewieſen haben, aus dem es jetzt nicht mehr betrachtet werden kann. Während der Zeit nämlich, daß ich es ausarbeitete, welches mancher Unterbrechungen wegen eine ziemlich lange Zeit war, hat ſich — in mir ſelbſt vieles verändert. An den verſchiedenen Schickſalen, die während dieſer Zeit über meine Art, zu denken und zu empfinden, ergangen ſind, mußte notwendig auch dieſes Werk teilnehmen. Was mich zu Anfang vorzüglich in demſelben gefeſſelt hatte, tat dieſe Wirkung in der Folge ſchon ſchwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indes bei mir aufkamen, verdrängten die frühern; Carlos ſelbſt war in meiner Gunſt gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgeſprungen war, und aus der entgegengeſetzten Urſache hatte Marquis Poſa ſeinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Akte ein ganz anderes Herz mitbrachte. Aber die erſten drei Akte waren in den Händen des Publikums, die Anlage des Ganzen war nicht mehr umzuſtoßen — ich hätte alſo das Stück entweder ganz unterdrücken müſſen (und das hätte mir doch wohl der kleinſte Teil meiner Leſer gedankt), oder ich mußte die zweite Hälfte der erſten ſo gut anpaſſen, als ich konnte. Wenn dies nicht überall auf die glücklichſte Art geſchehen iſt, ſo dient mir zu einiger Beruhigung, daß es einer ge-

schicktern Hand als der meinigen nicht viel besser würde gelungen sein. Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lang mit dem Stück getragen; ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüte eines einzigen Sommers sein. Auch der Plan war für die Grenzen und Regeln eines dramatischen Werkes zu weitläufig angelegt. Dieser Plan z. B. forderte, daß Marquis Posa das uneingeschränkteste Vertrauen Philipps davontrug; aber zu dieser außerordentlichen Wirkung erlaubte mir die Oekonomie des Stücks nur eine einzige Szene.

Bei meinem Freunde werden mich diese Aufschlüsse vielleicht rechtfertigen, aber nicht bei der Kunst. Möchten sie indessen doch nur die vielen Deklamationen beschließen, womit von dieser Seite her von den Kritikern gegen mich ist Sturm gelaufen worden.

*

Zweiter Brief

Der Charakter des Marquis Posa ist fast durchgängig für zu idealisch gehalten worden; inwiefern diese Behauptung Grund hat, wird sich dann am besten ergeben, wenn man die eigentümliche Handlungsart dieses Menschen auf ihren wahren Gehalt zurückgeführt hat. Ich habe es hier, wie Sie sehen, mit zwei entgegengesetzten Parteien zu tun. Denen, welche ihn aus der Klasse natürlicher Wesen schlechterdings verwiesen haben wollen, müßte also dargetan werden, inwiefern er mit der Menschennatur zusammenhängt, inwiefern seine Gesinnungen wie seine Handlungen

aus sehr menschlichen Trieben fließen und in der Verkettung äußerlicher Umstände gegründet sind; diejenigen, welche ihm den Namen eines göttlichen Menschen geben, brauche ich nur auf einige Blößen an ihm aufmerksam zu machen, die gar sehr menschlich sind. Die Gesinnungen, die der Marquis äußert, die Philosophie, die ihn leitet, die Lieblingsgefühle, die ihn beseelen, so sehr sie sich auch über das tägliche Leben erheben, können, als bloße Vorstellungen betrachtet, es nicht wohl sein, was ihn mit Recht aus der Klasse natürlicher Wesen verbannte. Denn was kann in einem menschlichen Kopf nicht Dasein empfangen, und welche Geburt des Gehirnes kann in einem glühenden Herzen nicht zur Leidenschaft reifen? Auch seine Handlungen können es nicht sein, die, so selten dies auch geschehen mag, in der Geschichte selbst ihresgleichen gefunden haben; denn die Aufopferung des Marquis für seinen Freund hat wenig oder nichts vor dem Heldentode eines Curtius, Regulus und anderer voraus. Das Unrichtige und Unmögliche müßte also entweder in dem Widerspruch dieser Gesinnungen mit dem damaligen Zeitalter oder in ihrer Ohnmacht und ihrem Mangel an Lebendigkeit liegen, zu solchen Handlungen wirklich zu entzünden. Ich kann also die Einwendungen, welche gegen die Natürlichkeit dieses Charakters gemacht werden, nicht anders verstehen, als daß in Philipps des zweiten Jahrhundert kein Mensch so wie Marquis Posa gedacht haben konnte, — daß Gedanken dieser Art nicht so leicht, wie hier geschieht, in den Willen und in die Tat übergehen, — und daß eine idealische Schwärmerei nicht mit solcher Konsequenz

realisiert, nicht von solcher Energie im Handeln begleitet zu werden pflege.

Was man gegen diesen Charakter aus dem Zeitalter einwendet, in welchem ich ihn auftreten lasse, dünkt mir vielmehr für als wider ihn zu sprechen. Nach dem Beispiel aller großen Köpfe entsteht er zwischen Finsternis und Licht, eine hervorragende isolierte Erscheinung. Der Zeitpunkt, wo er sich bildet, ist allgemeine Gärung der Köpfe, Kampf der Vorurteile mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit — von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen. Die Ideen von Freiheit und Menschenadel, die ein glücklicher Zufall, vielleicht eine günstige Erziehung in diese rein organisierte empfängliche Seele warf, machen sie durch ihre Neuheit erstaunen und wirken mit aller Kraft des Ungewohnten und Ueberraschenden auf sie; selbst das Geheimnis, unter welchem sie ihr wahrscheinlich mitgeteilt wurden, mußte die Stärke ihres Eindrucks erhöhen. Sie haben durch einen langen abnutzenden Gebrauch das Triviale noch nicht, das heutzutage ihren Eindruck so stumpf macht; ihren großen Stempel hat weder das Geschwätz der Schulen noch der Witz der Weltleute abgerieben. Seine Seele fühlt sich in diesen Ideen gleichsam wie in einer neuen und schönen Region, die mit allem ihrem blendenden Licht auf sie wirkt und sie in den lieblichsten Traum entzückt. Das entgegengesetzte Elend der Sklaverei und des Aberglaubens zieht sie immer fester und fester an diese Lieblingswelt; die schönsten Träume von Freiheit werden ja im Kerker geträumt. Sagen Sie selbst, mein

Freund — das kühnste Ideal einer Menschenrepublik, allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit, wo konnte es besser und wo natürlicher zur Welt geboren werden als in der Nähe Philipps des Zweiten und seiner Inquisition?

Alle Grundsätze und Lieblingsgefühle des Marquis drehen sich um republikanische Tugend. Selbst seine Aufopferung für seinen Freund beweist dieses, denn Aufopferungsfähigkeit ist der Inbegriff aller republikanischen Tugend.

Der Zeitpunkt, worin er auftrat, war gerade derjenige, worin stärker als je von Menschenrechten und Gewissensfreiheit die Rede war. Die vorhergehende Reformation hatte diese Ideen zuerst in Umlauf gebracht, und die flandrischen Unruhen erhielten sie in Uebung. Seine Unabhängigkeit von außen, sein Stand als Malteserritter selbst schenkten ihm die glückliche Muße, diese spekulative Schwärmerei zur Reife zu brüten.

In dem Zeitalter und in dem Staat, worin der Marquis auftritt, und in den Außendingen, die ihn umgeben, liegt also der Grund nicht, warum er dieser Philosophie nicht hätte fähig sein, nicht mit schwärmerischer Anhänglichkeit ihr hätte ergeben sein können.

Wenn die Geschichte reich an Beispielen ist, daß man für Meinungen alles Irdische hintansetzen kann, wenn man dem grundlosesten Wahn die Kraft beilegt, die Gemüter der Menschen auf einen solchen Grad einzunehmen, daß sie aller Aufopferungen fähig gemacht werden: so wäre es sonderbar, der Wahrheit diese Kraft abzustreiten. In einem Zeitpunkt

vollends, der so reich wie jener an Beispielen ist, daß Menschen Gut und Leben um Lehrsätze wagen, die an sich so wenig Begeisterndes haben, sollte, deucht mir, ein Charakter nicht auffallen, der für die erhabenste aller Ideen etwas Aehnliches wagt; man müßte denn annehmen, daß Wahrheit minder fähig sei, das Menschenherz zu rühren, als der Wahn. Der Marquis ist außerdem als Held angekündigt. Schon in früher Jugend hat er mit seinem Schwerte Proben eines Muts abgelegt, den er nachher für eine ernsthaftere Angelegenheit äußern soll. Begeisternde Wahrheiten und eine seelenerhebende Philosophie müßten, deucht mir, in einer Heldenseele zu etwas ganz anderm werden als in dem Gehirn eines Schulgelehrten oder in dem abgenützten Herzen eines weichlichen Weltmanns.

Zwei Handlungen des Marquis sind es vorzüglich, an denen man, wie Sie mir sagen, Anstoß genommen hat: sein Verhalten gegen den König in der 10. Szene des dritten Aufzugs und die Aufopferung für seinen Freund. Aber es könnte sein, daß die Freimütigkeit, mit der er dem Könige seine Gesinnungen vorträgt, weniger auf Rechnung seines Muts als seiner genauen Kenntnis von jenes Charakter käme, und mit aufgehobener Gefahr würde sonach auch der Haupteinwurf gegen diese Szene gehoben. Darüber ein andermal, wenn ich Sie von Philipp dem Zweiten unterhalte; jetzt hätt' ich es bloß mit Posas Aufopferung für den Prinzen zu tun, worüber ich Ihnen im nächsten Briefe einige Gedanken mitteilen will.

*

Dritter Brief

Sie wollten neulich im Don Carlos den Beweis gefunden haben, daß leidenschaftliche Freundschaft ein ebenso rührender Gegenstand für die Tragödie sein könne als leidenschaftliche Liebe, und meine Antwort, daß ich mir das Gemälde einer solchen Freundschaft für die Zukunft zurückgelegt hätte, befremdete Sie. Also auch Sie nehmen es, wie die meisten meiner Leser, als ausgemacht an, daß es schwärmerische Freundschaft gewesen, was ich mir in dem Verhältnis zwischen Carlos und Marquis Posa zum Ziel gesetzt habe? Und aus diesem Standpunkt haben Sie folglich diese beiden Charaktere und vielleicht das ganze Drama bisher betrachtet? Wie aber, lieber Freund, wenn Sie mir mit dieser Freundschaft wirklich zu viel getan hätten? wenn es aus dem ganzen Zusammenhang deutlich erhellte, daß sie dieses Ziel nicht gewesen und auch schlechterdings nicht sein konnte? Wenn sich der Charakter des Marquis, so wie er aus dem Total seiner Handlungen hervorgeht, mit einer solchen Freundschaft durchaus nicht vertrüge, und wenn sich gerade aus seinen schönsten Handlungen, die man auf ihre Rechnung schreibt, der beste Beweis für das Gegenteil führen ließe?

Die erste Ankündigung des Verhältnisses zwischen diesen beiden könnte irre geführt haben; aber dies auch nur scheinbar, und eine geringe Aufmerksamkeit auf das abstechende Benehmen beider hätte hingereicht, den

Irrtum zu heben. Dadurch, daß der Dichter von ihrer Jugendfreundschaft ausgeht, hat er sich nichts von seinem höhern Plane vergeben; im Gegenteil konnte dieser aus keinem bessern Faden gesponnen werden. Das Verhältnis, in welchem beide zusammen auftreten, war Reminiszenz ihrer früheren akademischen Jahre. Harmonie der Gefühle, eine gleiche Liebhaberei für das Große und Schöne, ein gleicher Enthusiasmus für Wahrheit, Freiheit und Tugend hatte sie damals aneinander geknüpft. Ein Charakter wie Posas, der sich nachher so, wie es in dem Stücke geschieht, entfaltet, mußte früher angefangen haben, diese lebhafte Empfindungskraft an einem fruchtbaren Gegenstande zu üben: ein Wohlwollen, das sich in der Folge über die ganze Menschheit erstrecken sollte, mußte von einem engern Bande ausgegangen sein. Dieser schöpferische und feurige Geist mußte bald einen Stoff haben, auf den er wirkte; konnte sich ihm ein schönerer anbieten als ein zart und lebendig fühlender, seiner Ergießungen empfänglicher, ihm freiwillig entgegeneilender Fürstensohn? Aber auch schon in diesen früheren Zeiten ist der Ernst dieses Charakters in einigen Zügen sichtbar; schon hier ist Posa der kältere, der spätere Freund, und sein Herz, jetzt schon zu weit umfassend, um sich für ein einziges Wesen zusammenzuziehen, muß durch ein schweres Opfer errungen werden.

„Da fing ich an, mit Zärtlichkeiten
und inniger Bruderliebe dich zu quälen:
Du stolzes Herz gabst sie mir kalt zurück.
— Verschmähen konntest du mein Herz, doch nie
von dir entfernen. Dreimal wiesest du

den Fürsten von dir, dreimal stand er wieder
als Bettler da, um Liebe dich zu flehn u. s. f.
— — — — Mein königliches Blut
floß schändlich unter unbarmherzigen Streichen.
So hoch kam mir der Eigensinn zu stehn,
von Rodrigo geliebt zu sein."

Hier schon sind einige Winke gegeben, wie wenig die Anhänglichkeit des Marquis an den Prinzen auf persönliche Uebereinstimmung sich gründet. Frühe denkt er sich ihn als Königssohn, frühe drängt sich diese Idee zwischen sein Herz und seinen bittenden Freund. Carlos öffnet ihm seine Arme; der junge Weltbürger kniet vor ihm nieder. Gefühle für Freiheit und Menschenadel waren früher in seiner Seele reif als Freundschaft für Carlos; dieser Zweig wurde erst nachher auf diesen stärkern Stamm gepfropft. Selbst in dem Augenblick, wo sein Stolz durch das große Opfer seines Freundes bezwungen ist, verliert er den Fürstensohn nicht aus den Augen. „Ich will bezahlen," sagt er, „wenn du — König bist." — Ist es möglich, daß sich in einem so jungen Herzen, bei diesem lebendigen und immer gegenwärtigen Gefühl der Ungleichheit ihres Standes, Freundschaft erzeugen konnte, deren wesentliche Bedingung doch Gleichheit ist? Also auch damals schon war es weniger Liebe als Dankbarkeit, weniger Freundschaft als Mitleid, was den Marquis dem Prinzen gewann. Die Gefühle, Ahnungen, Träume, Entschlüsse, die sich dunkel und verworren in dieser Knabenseele drängten, mußten mitgeteilt, in einer andern Seele angeschaut werden, und Carlos war der Einzige, der sie mit ahnen,

mit träumen konnte und der sie erwiderte. Ein Geist wie Posas mußte seine Ueberlegenheit frühzeitig zu genießen streben, und der liebevolle Karl schmiegte sich so unterwürfig, so gelehrig an ihn an! Posa sah in diesem schönen Spiegel sich selbst und freute sich seines Bildes. So entstand diese akademische Freundschaft.

Aber jetzt werden sie voneinander getrennt, und alles wird anders. Carlos kommt an den Hof seines Vaters, und Posa wirft sich in die Welt. Jener, durch seine frühe Anhänglichkeit an den edelsten und feurigsten Jüngling verwöhnt, findet in dem ganzen Umkreis eines Despotenhofes nichts, was sein Herz befriedigte. Alles um ihn her ist leer und unfruchtbar. Mitten im Gewühl so vieler Höflinge einsam, von der Gegenwart gedrückt, labt er sich an süßen Rückerinnerungen der Vergangenheit. Bei ihm also dauern diese frühen Eindrücke warm und lebendig fort, und sein zum Wohlwollen gebildetes Herz, dem ein würdiger Gegenstand mangelt, verzehrt sich in nie befriedigten Träumen. So versinkt er allmählich in einen Zustand *müßiger Schwärmerei, untätiger Betrachtung*. In dem fortwährenden Kampf mit seiner Lage nützen sich seine Kräfte ab, die unfreundlichen Begegnungen eines ihm so ungleichen Vaters verbreiten eine düstre Schwermut über sein Wesen — den zehrenden Wurm jeder Geistesblüte, den Tod der Begeisterung. Zusammengedrückt, ohne Energie, geschäftlos, hinbrütend in sich selbst, von schweren fruchtlosen Kämpfen ermattet, zwischen schreckhaften Extremen herumgescheucht, keines eigenen Aufschwungs mehr mächtig — so findet ihn die *erste Liebe*. In diesem Zustand kann er ihr

keine Kraft mehr entgegenſetzen; alle jene früheren Ideen, die ihr allein das Gleichgewicht hätten halten können, ſind ſeiner Seele fremder geworden; ſie beherrſcht ihn mit deſpotiſcher Gewalt; ſo verſinkt er in einen ſchmerzhaft wollüſtigen Zuſtand des Leidens. Auf einen einzigen Gegenſtand ſind jetzt alle ſeine Kräfte zuſammengezogen. Ein nie geſtilltes Verlangen hält ſeine Seele innerhalb ihrer ſelbſt gefeſſelt. — Wie ſollte ſie ins Univerſum ausſtrömen? Unfähig, dieſen Wunſch zu befriedigen, unfähiger noch, ihn durch innere Kraft zu beſiegen, ſchwindet er halb lebend, halb ſterbend in ſichtbarer Zehrung hin; keine Zerſtreuung für den brennenden Schmerz ſeines Buſens, kein mitfühlendes, ſich ihm öffnendes Herz, in das er ihn ausſtrömen könnte.

„Ich habe niemand — niemand
auf dieſer großen weiten Erde niemand.
So weit das Zepter meines Vaters reicht,
ſo weit die Schiffahrt unſre Flaggen ſendet,
iſt keine Stelle, keine, keine, wo
ich meiner Tränen mich entlaſten kann."

Hilfloſigkeit und Armut des Herzens führen ihn jetzt auf eben den Punkt, wo Fülle des Herzens ihn hatte ausgehen laſſen. Heftiger fühlt er das Bedürfnis der Sympathie, weil er allein und unglücklich. So findet ihn ſein zurückkommender Freund.

Ganz anders iſt es unterdeſſen dieſem ergangen. Mit offnen Sinnen, mit allen Kräften der Jugend, allem Drange des Genies, aller Wärme des Herzens in das weite Univerſum geworfen, ſieht er den Men-

schen im großen wie im kleinen handeln; er findet Gelegenheit, sein mitgebrachtes Ideal an den wirkenden Kräften der ganzen Gattung zu prüfen. Alles, was er hört, was er sieht, wird mit lebendigem Enthusiasmus von ihm verschlungen, alles in Beziehung auf jenes Ideal empfunden, gedacht und verarbeitet. Der Mensch zeigt sich ihm in mehrern Varietäten; in mehrern Himmelstrichen, Verfassungen, Graden der Bildung und Stufen des Glücks lernt er ihn kennen. So erzeugt sich in ihm allmählich eine zusammengesetzte und erhabene Vorstellung des Menschen im Großen und Ganzen, gegen welche jedes einengende kleinere Verhältnis verschwindet. Aus sich selbst tritt er jetzt heraus, im großen Weltraum dehnt sich seine Seele ins Weite. — Merkwürdige Menschen die sich in seine Bahn werfen, zerstreuen seine Aufmerksamkeit, teilen sich in seine Achtung und Liebe. — An die Stelle eines Individuums tritt bei ihm jetzt das ganze Geschlecht; ein vorübergehender jugendlicher Affekt erweitert sich in eine allumfassende, unendliche Philanthropie. Aus einem müßigen Enthusiasten ist ein tätiger handelnder Mensch geworden. Jene ehemaligen Träume und Ahnungen, die noch dunkel und unentwickelt in seiner Seele lagen, haben sich zu klaren Begriffen geläutert, müßige Entwürfe in Handlung gesetzt, ein allgemeiner unbestimmter Drang, zu wirken, ist in zweckmäßige Tätigkeit übergegangen. Der Geist der Völker wird von ihm studiert, ihre Kräfte, ihre Hilfsmittel abgewogen, ihre Verfassungen geprüft; im Umgange mit verwandten Geistern gewinnen seine Ideen Vielseitigkeit und Form;

geprüfte Weltleute, wie ein Wilhelm von Oranien, Coligny u. a., nehmen ihnen das Romantische und stimmen sie allmählich zu pragmatischer Brauchbarkeit herunter.

Bereichert mit tausend neuen fruchtbaren Begriffen, voll strebender Kräfte, schöpferischer Triebe, kühner und weit umfassender Entwürfe, mit geschäftigem Kopf, glühendem Herzen, von den großen begeisternden Ideen allgemeiner menschlicher Kraft und menschlichen Adels durchdrungen und feuriger für die Glückseligkeit dieses großen Ganzen entzündet, das ihm in so vielen Individuen vergegenwärtigt ward*), so kommt er jetzt von der großen Ernte zurück, brennend von Sehnsucht, einen Schauplatz zu finden, auf welchem

---

*) In seiner nachherigen Unterredung mit dem König kommen diese Lieblingsideen an den Tag. „Ein Federzug von Ihrer Hand," sagte er ihm, „und neuerschaffen wird die Erde. Geben Sie Gedankenfreiheit!

Lassen Sie,
großmütig wie der Starke, Menschenglück
aus Ihrem Füllhorn strömen, Geister reifen
in Ihrem Weltgebäude.
Stellen Sie der Menschheit
verlornen Adel wieder her. Der Bürger
sei wiederum, was er zuvor gewesen,
der Krone Zweck, ihn binde keine Pflicht
als seiner Brüder gleichehrwürd'ge Rechte.
Der Landmann rühme sich des Pflugs und gönne
dem König, der nicht Landmann ist, die Krone.
In seiner Werkstatt träume sich der Künstler
zum Bildner einer schönern Welt. Den Flug
des Denkers hemme keine Schranke mehr
als die Bedingung endlicher Naturen."

er diese Ideale realisieren, diese gesammelten Schätze in Anwendung bringen könnte. Flanderns Zustand bietet sich ihm dar. Alles findet er hier zu einer Revolution zubereitet. Mit dem Geiste, den Kräften und Hilfsquellen dieses Volkes bekannt, die er gegen die Macht seines Unterdrückers berechnet, sieht er das große Unternehmen schon als geendigt an. Sein Ideal republikanischer Freiheit kann kein günstigeres Moment und keinen empfänglichern Boden finden.

„So viele reiche blühende Provinzen!
Ein kräftiges und großes Volk, und auch
ein gutes Volk, und Vaterdieses Volkes,
das, dacht' ich, das muß göttlich sein."

Je elender er dieses Volk findet, desto näher drängt sich dieses Verlangen an sein Herz, desto mehr eilt er, es in Erfüllung zu bringen. Hier, und hier erst, erinnert er sich lebhaft des Freundes, den er mit glühenden Gefühlen für Menschenglück in Alcala verließ. Ihn denkt er sich jetzt als Retter der unterdrückten Nation, als das Werkzeug seiner hohen Entwürfe. Voll unaussprechlicher Liebe, weil er ihn mit der Lieblingsangelegenheit seines Herzens zusammendenkt, eilt er nach Madrid in seine Arme, jene Samenkörner von Humanität und heroischer Tugend, die er einst in seine Seele gestreut, jetzt in vollen Saaten zu finden und in ihm den Befreier der Niederlande, den künftigen Schöpfer seines geträumten Staats zu umarmen.

Leidenschaftlicher als jemals, mit fieberischer Heftigkeit stürzt ihm dieser entgegen.

„Ich drück' an meine Seele dich, ich fühle
die deinige allmächtig an mir schlagen.

O, jetzt ist alles wieder gut. Ich liege
am Halse meines Rodrigo!"

Der Empfang ist der feurigste: aber wie beantwortet ihn Posa? Er, der seinen Freund in voller Blüte der Jugend verließ und ihn jetzt einer wandelnden Leiche gleich wiederfindet, verweilt er bei dieser traurigen Veränderung? Forscht er lange und ängstlich nach ihren Quellen? Steigt er zu den kleinern Angelegenheiten seines Freundes herunter? Bestürzt und ernsthaft erwidert er diesen unwillkommnen Empfang.

„So war es nicht, wie ich Don Philipps Sohn
erwartete — — Das ist
der löwenkühne Jüngling nicht zu dem
ein unterdrücktes Heldenvolk mich sendet —
denn jetzt steh' ich als Rodrigo nicht hier,
nicht als des Knaben Carlos Spielgeselle —
ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
umarm' ich Sie — es sind die flandrischen
Provinzen, die an Ihrem Halse weinen" u. s. f.

Unfreiwillig entwischt ihm seine herrschende Idee gleich in den ersten Augenblicken des solang entbehrten Wiedersehens, wo man sich doch sonst soviel wichtigere Kleinigkeiten zu sagen hat, und Carlos muß alles Rührende seiner Lage aufbieten, muß die entlegensten Szenen der Kindheit hervorrufen, um diese Lieblingsidee seines Freundes zu verdrängen, sein Mitgefühl zu wecken und ihn auf seinen eigenen traurigen Zustand zu heften. Schrecklich sieht sich Posa in den Hoffnungen getäuscht, mit denen er seinem Freunde zueilte. Einen Heldencharakter hatte er erwartet, der sich nach Taten sehnte, wozu er ihm jetzt den Schauplatz eröffnen

wollte. Er rechnete auf jenen Vorrat von erhabener Menschenliebe, auf das Gelübde, das er ihm in jenen schwärmerischen Tagen auf die entzweigebrochene Hostie getan, und findet Leidenschaft für die Gemahlin seines Vaters. —

„Das ist der Karl nicht mehr,
der in Alcala von dir Abschied nahm.
Der Karl nicht mehr, der sich beherzt getraute,
das Paradies dem Schöpfer abzusehn
und dermaleinst als unumschränkter Fürst
in Spanien zu pflanzen. O! der Einfall
war kindisch, aber göttlich schön. Vorbei
sind diese Träume!" —

Eine hoffnungslose Leidenschaft, die alle seine Kräfte verzehrt, die sein Leben selbst in Gefahr setzt. Wie würde ein sorgsamer Freund des Prinzen, der aber ganz nur Freund allein, und mehr nicht gewesen wäre, in dieser Lage gehandelt haben? und wie hat Posa, der Weltbürger, gehandelt? Posa, des Prinzen Freund und Vertrauter, hätte viel zu sehr für die Sicherheit seines Carlos gezittert, als daß er es hätte wagen sollen, zu einer gefährlichen Zusammenkunft mit seiner Königin die Hand zu bieten. Des Freundes Pflicht wär' es gewesen, auf Erstickung dieser Leidenschaft und keineswegs auf ihre Befriedigung zu denken. Posa, der Sachverwalter Flanderns, handelt ganz anders. Ihm ist nichts wichtiger, als diesen hoffnungslosen Zustand, in welchem die tätigen Kräfte seines Freundes versinken, auf das Schnellste zu endigen, sollte es auch ein kleines Wagestück kosten. Solang sein Freund in unbefriedigten Wünschen verschmachtet,

kann er fremdes Leiden nicht fühlen; solang seine Kräfte von Schwermut niedergedrückt sind, kann er sich zu keinem heroischen Entschlusse erheben. Von dem unglücklichen Carlos hat Flandern nichts zu hoffen, aber vielleicht von dem glücklichen. Er eilt also, seinen heißesten Wunsch zu befriedigen, er selbst führt ihn zu den Füßen seiner Königin; und dabei allein bleibt er nicht stehen. Er findet in des Prinzen Gemüt die Motive nicht mehr, die ihn sonst zu heroischen Entschlüssen erhoben hatten: was kann er anders tun, als diesen erloschnen Heldengeist an fremdem Feuer entzünden und die einzige Leidenschaft nutzen, die in der Seele des Prinzen vorhanden ist? An diese muß er die neuen Ideen anknüpfen, die er jetzt bei ihr herrschend machen will. Ein Blick in der Königin Herz überzeugt ihn, daß er von ihrer Mitwirkung alles erwarten darf. Nur der Enthusiasmus ist es, den er von dieser Leidenschaft entlehnen will. Hat sie dazu geholfen, seinem Freunde diesen heilsamen Schwung zu geben, so bedarf er ihrer nicht mehr, und er kann gewiß sein, daß sie durch ihre eigene Wirkung zerstört werden wird. Also selbst dieses Hindernis, das sich seiner großen Angelegenheit entgegenwarf, selbst diese unglückliche Liebe wird jetzt in ein Werkzeug zu jenem wichtigeren Zwecke umgeschaffen, und Flanderns Schicksal muß durch den Mund der Liebe an das Herz seines Freundes reden:

„— In dieser hoffnungslosen Flamme
erkannt' ich früh der Hoffnung goldnen Strahl.
Ich wollt' ihn führen zum Vortrefflichen;
die stolze königliche Frucht, woran

nur Menschenalter langsam pflanzen, sollte
ein schneller Lenz der wundertät'gen Liebe
beschleunigen. Mir sollte seine Tugend
an diesem kräft'gen Sonnenblicke reifen."

Aus den Händen der Königin empfängt jetzt Carlos die Briefe, welche Posa aus Flandern für ihn mitbrachte. Die Königin ruft seinen entflohenen Genius zurück.

Noch sichtbarer zeigt sich diese Unterordnung der Freundschaft unter das wichtigere Interesse bei der Zusammenkunft im Kloster. Ein Entwurf des Prinzen auf den König ist fehlgeschlagen; dieses und eine Entdeckung, welche er zum Vorteil seiner Leidenschaft glaubt gemacht zu haben, stürzen ihn heftiger in diese zurück, und Posa glaubt zu bemerken, daß sich Sinnlichkeit in diese Leidenschaft mische. Nichts konnte sich weniger mit seinem höhern Plane vertragen. Alle Hoffnungen, die auf Carlos' Liebe zur Königin für seine Niederlande gegründet hat, stürzten dahin, wenn diese Liebe von ihrer Höhe herunterſank. Der Unwille, den er darüber empfindet, bringt seine Gesinnungen an den Tag.

„O, ich fühle,
wovon ich mich entwöhnen muß. Ja, einst,
einst war's ganz anders. Da warst du so reich,
so warm, so reich! ein ganzer Weltkreis hatte
in deinem weiten Busen Raum. Das alles
ist nun dahin, von e i n e r Leidenschaft,
von einem kleinen Eigennutz verschlungen.
Dein Herz ist ausgestorben. Keine Träne
dem ungeheuern Schicksal der Provinzen,

nicht einmal eine Träne mehr! O Karl,
wie arm bist du, wie bettelarm geworden,
seitdem du niemand liebst als dich!"

Bang vor einem ähnlichen Rückfall glaubt er einen gewaltsamen Schritt wagen zu müssen. Solange Karl in der Nähe der Königin bleibt, ist er für die Angelegenheit Flanderns verloren. Seine Gegenwart in den Niederlanden kann dort den Dingen eine ganz andere Wendung geben; er steht also keinen Augenblick an, ihn auf die gewaltsamste Art dahin zu bringen.

„Er soll
dem König ungehorsam werden, soll
nach Brüssel heimlich sich begeben, wo
mit offnen Armen die Flamänder ihn
erwarten. Alle Niederlande stehen
auf seine Losung auf. Die gute Sache
wird stark durch einen Königssohn."

Würde der Freund des Carlos es über sich vermocht haben, so verwegen mit dem guten Namen, ja selbst mit dem Leben seines Freundes zu spielen? Aber Posa, dem die Befreiung eines unterdrückten Volkes eine weit dringendere Aufforderung war als die kleinen Angelegenheiten eines Freundes, Posa, der Weltbürger, mußte gerade so und nicht anders handeln. Alle Schritte, die im Verlauf des Stücks von ihm unternommen werden, verraten eine wagende Kühnheit, die ein heroischer Zweck allein einzuflößen imstand ist; Freundschaft ist oft verzagt und immer besorglich. Wo ist bis jetzt im Charakter des Marquis auch nur eine Spur dieser ängstlichen Pflege eines isolierten Geschöpfs, dieser alles ausschließenden Neigung,

worin doch allein der eigentümliche Charakter der leidenschaftlichen Freundschaft besteht? Wo ist bei ihm das Interesse für den Prinzen nicht dem höhern Interesse für die Menschheit untergeordnet? Fest und beharrlich geht der Marquis seinen großen kosmopolitischen Gang, und alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur durch die Verbindung wichtig, in der es mit diesem höhern Gegenstande steht.

*

Vierter Brief

Um einen großen Teil seiner Bewunderer dürfte ihn dieses Geständnis bringen, aber er wird sich mit dem kleinen Teil der neuen Verehrer trösten, die es ihm zuwendet, und zum allgemeinen Beifall überhaupt konnte sich ein Charakter wie der seinige niemals Hoffnung machen. Hohes wirkendes Wohlwollen gegen das Ganze schließt keineswegs die zärtliche Teilnahme an den Freuden und Leiden eines einzelnen Wesens aus. Daß er das Menschengeschlecht mehr liebt als Karln, tut seiner Freundschaft für ihn keinen Eintrag. Immer würde er ihn, hätte ihn auch das Schicksal auf keinen Thron gerufen, durch eine besondere zärtliche Bekümmernis vor allen übrigen unterschieden haben; im Herzen seines Herzens würde er ihn getragen haben, wie Hamlet seinen Horatio. Man hält dafür, daß das Wohlwollen um so schwächer und laulichter werde, je mehr sich seine Gegenstände häufen: aber dieser Fall kann auf den Marquis nicht angewandt werden. Der Gegenstand seiner Liebe zeigt sich ihm im vollesten

Lichte der Begeisterung; herrlich und verklärt steht dieses Bild vor seiner Seele, wie die Gestalt einer Geliebten. Da es Carlos ist, der dieses Ideal von Menschenglück wirklich machen soll, so trägt er es auf ihn über, so faßt er zuletzt beides in einem Gefühl unzertrennlich zusammen. In Carlos allein schaut er seine feurig geliebte Menschheit itzt an; sein Freund ist der Brennpunkt, in welchem alle seine Vorstellungen von jenem zusammengesetzten Ganzen sich sammeln. Es wirkt also doch nur in einem Gegenstand auf ihn, den er mit allem Enthusiasmus und allen Kräften seiner Seele umfaßt:

„Mein Herz,
nur einem einzigen geweiht, umschloß
die ganze Welt. In meines Carlos Seele
schuf ich ein Paradies für Millionen."

Hier ist also Liebe zu einem Wesen, ohne Hintansetzung der allgemeinen — sorgsame Pflege der Freundschaft, ohne das Unbillige, das Ausschließende dieser Leidenschaft. Hier allgemeine, alles umfassende Philanthropie, in einen einzigen Feuerstrahl zusammengedrängt.

Und sollte eben das dem Interesse geschadet haben, was es veredelt hat? Dieses Gemälde von Freundschaft sollte an Rührung und Anmut verlieren, was ihm an Würde gegeben worden? an Stärke verlieren, was es an Umfang gewann? Der Freund des Carlos sollte darum weniger Anspruch auf unsre Tränen und unsre Bewunderung haben, weil er mit der beschränktesten Aeußerung des wohlwollenden Affekts seine weiteste Ausdehnung verbindet und das Göttliche der uni-

verfellen Liebe durch ihre menschlichste Anwendung mildert?

Mit der neunten Szene des dritten Aufzugs öffnet sich ein ganz neuer Spielraum für diesen Charakter.

*

Fünfter Brief

Leidenschaft für die Königin hat endlich den Prinzen bis an den Rand des Verderbens geführt. Beweise seiner Schuld sind in den Händen seines Vaters, und seine unbesonnene Hitze ließ ihn dem lauernden Argwohn seiner Feinde die gefährlichsten Blößen geben; er schwebt in augenscheinlicher Gefahr, ein Opfer seiner wahnsinnigen Liebe, der väterlichen Eifersucht, des Priesterhasses, der Rachegier eines beleidigten Feindes und einer verschmähten Buhlerin zu werden. Seine Lage von außen fordert die dringendste Hilfe, noch mehr aber fordert sie der innere Zustand seines Gemüts, der alle Erwartungen und Entwürfe des Marquis zu vereiteln droht. Von jener Gefahr muß der Prinz befreit, aus diesem Seelenzustand muß er gerissen werden, wenn jene Entwürfe zu Flanderns Befreiung in Erfüllung gehen sollen; und der Marquis ist es, von dem wir beides erwarten, der uns auch selbst dazu Hoffnung macht.

Aber auf eben dem Wege, woher dem Prinzen Gefahr kommt, ist auch bei dem König ein Seelenzustand hervorgebracht worden, der ihn das Bedürfnis der Mitteilung zum erstenmal fühlen läßt. Die Schmerzen der Eifersucht haben ihn aus dem unnatürlichen Zwang

seines Standes in den ursprünglichen Stand der Menschheit zurückversetzt, haben ihn das Leere und Gekünstelte seiner Despotengröße fühlen und Wünsche in ihm aufsteigen lassen, die weder Macht noch Hoheit befriedigen kann.

„K ö n i g! K ö n i g nur,
und wieder K ö n i g! — Keine beßre Antwort
als leeren hohlen Widerhall! Ich schlage
an diesen Felsen und will Wasser, Wasser
für meinen heißen Fieberdurst. Er gibt
mir — glühend Gold —"

Gerade ein Gang der Begebenheiten wie der bisherige, deucht mir, oder keiner, konnte bei einem Monarchen, wie Philipp der Zweite war, einen solchen Zustand erzeugen; und gerade so ein Zustand mußte in ihm erzeugt werden, um die nachfolgende Handlung vorzubereiten und den Marquis ihm nahe bringen zu können. Vater und Sohn sind auf ganz verschiedenen Wegen auf den Punkt geführt worden, wo der Dichter sie haben muß; auf ganz verschiedenen Wegen wurden beide, zu dem Marquis von Posa hingezogen, in welchem einzigen das bisher getrennte Interesse sich nunmehr zusammendrängt. Durch Karlos' Leidenschaft für die Königin und deren unausbleibliche Folgen bei dem König wurde dem Marquis seine ganze Laufbahn geschaffen: darum war es nötig, daß auch das ganze Stück mit jener eröffnet wurde. Gegen sie mußte der Marquis selbst so lange in Schatten gestellt werden und sich, bis er von der ganzen Handlung Besitz nehmen konnte, mit einem untergeordneten Interesse begnügen, weil er von ihr allein alle Materialien zu seiner künftigen Tätigkeit

empfangen konnte. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers durfte also durchaus nicht vor der Zeit davon abgezogen werden, und darum war es nötig, daß sie bis hieher als Haupthandlung beschäftigte, das Interesse hingegen, das nachher das herrschende werden sollte, nur durch Winke von ferne angekündigt wurde. Aber sobald das Gebäude steht, fällt das Gerüste. Die Geschichte von Karlos' Liebe, als die bloß vorbereitende Handlung, weicht zurück, um derjenigen Platz zu machen, für welche allein sie gearbeitet hatte.

Nämlich jene verborgenen Motive des Marquis, welche keine andre sind als Flanderns Befreiung und das künftige Schicksal der Nation — Motive, die man unter der Hülle seiner Freundschaft bloß geahnet hat — treten jetzt sichtbar hervor und fangen an, sich der ganzen Aufmerksamkeit zu bemächtigen. Karlos, wie aus dem Bisherigen zur Genüge erhellet, wurde von ihm nur als das einzige unentbehrliche Werkzeug zu jenem feurig und standhaft verfolgten Zwecke betrachtet und als ein solches mit eben dem Enthusiasmus wie der Zweck selbst umfaßt. Aus diesem universelleren Motive mußte eben der ängstliche Anteil an dem Wohl und Weh seines Freundes, eben die zärtliche Sorgfalt für dieses Werkzeug seiner Liebe fließen, als nur immer die stärkste persönliche Sympathie hätte hervorbringen können. Karls Freundschaft gewährte ihm den vollständigsten Genuß seines Ideales. Sie ist der Vereinigungspunkt aller seiner Wünsche und Tätigkeiten. Noch kennt er keinen andern und kürzern Weg, sein hohes Ideal von Freiheit und Menschenglück wirklich zu machen, als der ihm in Karlos

geöffnet wird. Es fiel ihm garnicht ein, dies auf einem andern Wege zu suchen; am allerwenigsten fiel es ihm ein, diesen Weg unmittelbar durch den König zu nehmen. Als er daher zu diesem geführt wird, zeigt er die höchste Gleichgültigkeit.

„Mich will er haben? — Mich? — Ich bin ihm nichts. Ich wahrlich nichts! — Mich hier in diesen Zimmern! Wie zwecklos und wie ungereimt! — Was kann ihm viel dran liegen, ob ich bin? — Sie sehen, es führt zu nichts."

Aber nicht lange überläßt er sich dieser müßigen, dieser kindischen Verwunderung. Einem Geiste, gewohnt, wie es dieser ist, jedem Umstande seine Nutzbarkeit abzumerken, auch den Zufall mit bildender Hand zum Plan zu gestalten, jedes Ereignis in Beziehung auf seinen herrschenden Lieblingszweck sich zu denken, bleibt der hohe Gebrauch nicht lange verborgen, der sich von dem jetzigen Augenblick machen läßt. Auch das kleinste Element der Zeit ist ihm ein heilig anvertrautes Pfund, womit gewuchert werden muß. Noch ist es nicht klarer zusammenhängender Plan, was er sich denkt; bloße dunkle Ahnung, und auch diese kaum — bloß flüchtig aufsteigender Einfall ist es, ob hier vielleicht gelegenheitlich etwas zu wirken sein möchte. Er soll vor denjenigen treten, der das Schicksal so vieler Millionen in der Hand hat. Man muß den Augenblick nutzen, sagt er zu sich selbst, der nur einmal kommt. Wär's auch nur ein Feuerfunke Wahrheit, in die Seele dieses Menschen geworfen, der noch keine Wahrheit gehört hat! Wer weiß, wie wichtig ihn die Vorsicht bei ihm verarbeiten kann? — Mehr denkt er sich nicht da-

bei, als einen zufälligen Umstand auf die beste Art, die er kennet, zu benutzen. In dieser Stimmung erwartet er den König.

*

Sechster Brief

Ich behalte mir auf eine andere Gelegenheit vor, mich über den Ton, auf welchen sich Posa gleich zu Anfang mit dem Könige stimmt, wie überhaupt über sein ganzes Verfahren in dieser Szene und die Art, wie dieses von dem Könige aufgenommen wird, näher gegen Sie zu erklären, wenn Sie Lust haben, mich zu hören. Jetzt begnüge ich mich bloß, bei demjenigen stehen zu bleiben, was mit dem Charakter des Marquis in der unmittelbarsten Verbindung steht.

Alles, was der Marquis nach seinem Begriffe von dem König vernünftiger Weise hoffen konnte bei ihm hervorzubringen — war ein mit Demütigung verbundenes Erstaunen, daß seine große Idee von sich selbst und seine geringe Meinung von Menschen doch wohl einige Ausnahmen leiden dürfte; alsdann die natürliche unausbleibliche Verlegenheit eines kleinen Geistes vor einem großen Geist. Diese Wirkung konnte wohltätig sein, wenn sie auch bloß dazu diente, die Vorurteile dieses Menschen auf einen Augenblick zu erschüttern; wenn sie ihn fühlen ließ, daß es noch jenseits seines gezogenen Kreises Wirkungen gebe, von denen er sich nichts hätte träumen lassen. Dieser einzige Laut konnte noch lange nachhallen in seinem Leben, und dieser Eindruck mußte desto länger bei ihm haften, je mehr er ohne Beispiel war.

Aber Posa hatte den König wirklich zu flach, zu obenhin beurteilt, oder wenn er ihn auch gekannt hätte, so war er doch von der damaligen Gemütslage desselben zu wenig unterrichtet, um sie mit in Berechnung zu bringen. Diese Gemütslage war äußerst günstig für ihn und bereitete seinen hingeworfenen Reden eine Aufnahme, die er mit keinem Grund der Wahrscheinlichkeit hatte erwarten können. Diese unerwartete Entdeckung gibt ihm einen lebhaftern Schwung, und dem Stücke selbst eine ganz neue Wendung. Kühn gemacht durch einen Erfolg, der all sein Hoffen übertraf, und durch einige Spuren von Humanität, die ihn an dem Könige überraschen, in Feuer gesetzt, verirrt er sich auf einen Augenblick bis zu der ausschweifenden Idee, sein herrschendes Ideal von Flanderns Glück u. s. w. unmittelbar an die Person des Königs anzuknüpfen, es unmittelbar durch diesen in Erfüllung zu bringen. Diese Voraussetzung setzt ihn in eine Leidenschaft, die den ganzen Grund seiner Seele eröffnet, alle Geburten seiner Phantasie, alle Resultate seines stillen Denkens ans Licht bringt und deutlich zu erkennen gibt, wie sehr ihn diese Ideale beherrschen. Jetzt in diesem Zustand der Leidenschaft werden alle die Triebfedern sichtbar, die ihn bis jetzt in Handlung gesetzt haben; jetzt ergeht es ihm wie jedem Schwärmer, der von seiner herrschenden Idee überwältigt wird. Er kennt keine Grenzen mehr; im Feuer seiner Begeisterung veredelt er sich den König, der mit Erstaunen ihm zuhört, und vergißt sich soweit, Hoffnungen auf ihn zu gründen, worüber er in den nächsten ruhigen Augenblicken erröten wird. An Carlos wird jetzt nicht mehr

gedacht. Was für ein langer Umweg, erst auf diesen zu warten! Der König bietet ihm eine weit nähere und schnellere Befriedigung dar. Warum das Glück der Menschheit bis auf seinen Erben verschieben?

Würde sich Carlos' Busenfreund soweit vergessen, würde eine andere Leidenschaft als die herrschende den Marquis soweit hingerissen haben? Ist das Interesse der Freundschaft so beweglich, daß man es mit so weniger Schwierigkeit auf einen andern Gegenstand übertragen kann? Aber alles ist erklärt, sobald man die Freundschaft jener herrschenden Leidenschaft *unterordnet*. Dann ist es natürlich, daß diese bei dem nächsten Anlaß ihre Rechte reklamiert und sich nicht lange bedenkt, ihre Mittel und Werkzeuge umzutauschen.

Das Feuer und die Freimütigkeit, womit Posa seine Lieblingsgefühle, die bis jetzt zwischen Carlos und ihm Geheimnisse waren, dem Könige vortrug, und der Wahn, daß dieser sie verstehen, ja gar in Erfüllung bringen könnte, war eine offenbare Untreue, deren er sich gegen seinen Freund Karl schuldig machte. Posa, der Weltbürger, durfte so handeln, und ihm allein kann es vergeben werden; an dem Busenfreunde Karls wäre es ebenso verdammlich, als es unbegreiflich sein würde.

Länger als Augenblicke freilich sollte diese Verblendung nicht dauern. Der ersten Ueberraschung, der Leidenschaft vergibt man sie leicht: aber wenn er auch noch nüchtern fortführe, daran zu glauben, so würde er billig in unsern Augen zum Träumer herabsinken. Daß sie aber wirklich Eingang bei ihm gefunden, erhellt aus einigen Stellen, wo er darüber scherzt oder sich ernst-

haft davon reinigt. „Gesetzt," sagt er der Königin, „ich ginge damit um, meinen Glauben auf den Thron zu setzen?

Königin. Nein, Marquis,
auch nicht einmal im Scherze möcht' ich dieser
unreifen Einbildung Sie zeihn. Sie sind
der Träumer nicht, der etwas unternähme,
was nicht geendigt werden kann.

Marquis. Das eben
wär' noch die Frage, denk' ich."

Carlos selbst hat tief genug in die Seele seines Freundes gesehen, um einen solchen Entschluß in seiner Vorstellungsart gegründet zu finden, und das, was er selbst bei dieser Gelegenheit über ihn sagt, könnte allein hinreichen, den Gesichtspunkt des Verfassers außer Zweifel zu setzen. „Du selbst," sagt er ihm, noch immer im Wahn, daß der Marquis ihn aufgeopfert,

„Du selbst wirst jetzt vollenden,
was ich gesollt und nicht gekonnt — Du wirst
den Spaniern die goldnen Tage schenken,
die sie von mir umsonst gehofft. Mit mir
ist es ja aus, auf immer aus. Das hast
du eingesehn. O diese fürchterliche Liebe
hat alle frühen Blüten meines Geists
unwiederbringlich hingerafft. Ich bin
für deine großen Hoffnungen gestorben.
Vorsehung oder Zufall führen dir
den König zu — Es kostet mein Geheimnis,
und er ist dein! Du kannst sein Engel werden,
für mich ist keine Rettung mehr. Vielleicht
für Spanien!" u. s. f.

Und an einem andern Orte sagt er zum Grafen von Lerma, um die vermeintliche Treulosigkeit seines Freundes zu entschuldigen:

„— Er hat
mich lieb gehabt. Sehr lieb. Ich war ihm teuer
wie seine eigne Seele. O, das weiß ich!
das haben tausend Proben mir erwiesen.
Doch sollen Millionen ihm, soll ihm
das Vaterland nicht teurer sein als *einer*?
Sein Busen war für einen Freund zu groß
und Carlos' Glück zu klein für seine Liebe.
Er opferte mich seiner Tugend."

*

Siebenter Brief

Posa empfand es recht gut, wieviel seinem Freunde Carlos dadurch entzogen worden, daß er den König zum Vertrauten seiner Lieblingsgefühle gemacht und einen Versuch auf dessen Herz getan hatte. Eben weil er fühlte, daß diese Lieblingsgefühle das *eigentliche* Band ihrer Freundschaft waren, so wußte er auch nicht anders, als daß er *diese* in eben dem Augenblicke gebrochen hatte, wo er *jene* bei dem Könige profanierte. Das wußte Carlos nicht, aber Posa wußte es recht gut, daß diese Philosophie und diese Entwürfe für die Zukunft das heilige *Palladium ihrer Freundschaft* und der wichtige Titel waren, unter welchem Carlos sein Herz besaß; eben weil er das wußte und im Herzen voraussetzte, daß es auch Karln nicht unbekannt sein könnte — wie konnte er es wagen, ihm zu

bekennen, daß er dieses Palladium veruntreut hätte? Ihm gestehen, was zwischen ihm und dem König vorgegangen war, mußte in seinen Gedanken ebensoviel heißen als ihm ankündigen, daß es eine Zeit gegeben, wo er ihm nichts mehr war. Hatte aber Karlos' künftiger Beruf zum Thron, hatte der Königssohn keinen Anteil an dieser Freundschaft, war sie etwas vor sich Bestehendes und durchaus nur Persönliches, so konnte sie durch jene Vertraulichkeit gegen den König zwar beleidigt, aber nicht verraten, nicht zerrissen worden sein; so konnte dieser zufällige Umstand ihrem Wesen nichts anhaben. Es war Delikatesse, es war Mitleid, daß Posa, der Weltbürger, dem künftigen Monarchen die Erwartungen verschwieg, die er auf den jetzigen gegründet hatte; aber Posa, Carlos' Freund, konnte sich durch nichts schwerer vergehen als durch diese Zurückhaltung selbst.

Zwar sind die Gründe, welche Posa sowohl sich selbst als nachher seinem Freunde von dieser Zurückhaltung, der einzigen Quelle aller nachfolgenden Verwirrungen, angibt, von ganz andrer Art. — IV. Akt. 6. Auftritt:

„Der König glaubte dem Gefäß, dem er
sein heiliges Geheimnis übergeben,
und Glauben fordert Dankbarkeit. Was wäre
Geschwätzigkeit, wenn mein Verstummen dir
nicht Leiden bringt? vielleicht erspart? — Warum
dem Schlafenden die Wetterwolke zeigen,
die über seiner Scheitel hängt?"

Und in der dritten Szene des V. Akts:

„ — — Doch ich, von falscher Zärtlichkeit bestochen,
von stolzem Wahn geblendet, ohne dich

das Wagestück zu enden, unterschlage
der Freundschaft mein gefährliches Geheimnis."

Aber jedem, der nur wenige Blicke in das Menschenherz getan, wird es einleuchten, daß sich der Marquis mit diesen eben angeführten Gründen (die an sich selbst bei weitem zu schwach sind, um einen so wichtigen Schritt zu motivieren) nur selbst zu hintergehen sucht — weil er sich die eigentliche Ursache nicht zu gestehen wagt. Einen weit wahreren Aufschluß über den damaligen Zustand seines Gemüts gibt eine andre Stelle, woraus deutlich erhellt, daß es Augenblicke müsse gegeben haben, in denen er mit sich zu Rate ging, ob er seinen Freund nicht geradezu aufopfern sollte? „Es stand bei mir," sagt er zu der Königin,

„— einen neuen Morgen
heraufzuführen über diese Reiche.
Der König schenkte mir sein Herz. Er nannte
mich seinen Sohn. Ich führe seine Siegel,
und seine Alba sind nicht mehr" u. s. f.
„Doch geb' ich
den König auf. In diesem starren Boden
blüht keine meiner Rosen mehr. Das waren
nur Gaukelspiele kindischer Vernunft,
vom reifen Manne schamrot widerrufen.
Den nahen hoffnungsvollen Lenz sollt' ich
vertilgen, einen lauen Sonnenblick
im Norden zu erkünsteln? Eines müden
Tyrannen letzten Rutenstreich zu mildern,
die große Freiheit des Jahrhunderts wagen?
Elender Ruhm! Ich mag ihn nicht. Europens
Verhängnis reift in meinem großen Freunde.

Auf ihn verweis' ich Spanien. Doch wehe!
Weh mir und ihm, wenn ich bereuen sollte!
Wenn ich das Schlimmere gewählt? Wenn ich
den großen Wink der Vorsicht mißverstanden,
die mich, nicht ihn, auf diesem Thron gewollt."

Also hat er doch gewählt, und um zu wählen, mußte er also ja den Gegensatz sich als möglich gedacht haben. Aus allen diesen angeführten Fällen erkennt man offenbar, daß das Interesse der Freundschaft einem höheren nachsteht, und daß ihr nur durch dieses letztere ihre Richtung bestimmt wird. Niemand im ganzen Stück hat dieses Verhältnis zwischen beiden Freunden richtiger beurteilt, als Philipp selbst, von dem es auch am ersten zu erwarten war. Im Munde dieses Menschenkenners legte ich meine Apologie und mein eignes Urteil von dem Helden des Stückes nieder, und mit seinen Worten möge denn auch diese Untersuchung beschlossen werden.

„Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr.
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
die Welt, mit allen kommenden Geschlechtern."

Achter Brief

Aber, werden Sie sagen, wozu diese ganze Untersuchung? Gleichviel, ob es unfreiwilliger Zug des Her-

zens, Harmonie der Charaktere, wechselseitige persönliche Notwendigkeit für einander, oder von außen hinzugekommene Verhältnisse und freie Wahl gewesen, was das Band der Freundschaft zwischen diesen beiden geknüpft hat — die Wirkungen bleiben dieselben, und im Gange des Stückes selbst wird dadurch nichts verändert. Wozu daher diese weitausgeholte Mühe, den Leser aus einem Irrtum zu reißen, der ihm vielleicht angenehmer als die Wahrheit ist? Wie würde es um den Reiz der meisten moralischen Erscheinungen stehen, wenn man jedesmal in die innerste Tiefe des Menschenherzens hineinleuchten und sie gleichsam *werden* sehen müßte? Genug für uns, daß alles, was Marquis Posa liebt, in dem Prinzen versammelt ist, durch ihn *repräsentiert* wird, oder wenigstens durch ihn allein zu erhalten steht, daß er dieses zufällige, bedingte, seinem Freund nur geliehene Interesse mit dem Wesen desselben zuletzt unzertrennlich zusammenfaßt und daß alles, was er für ihn empfindet, sich in einer persönlichen Neigung äußert. Wir genießen dann die reine Schönheit dieses Freundschaftsgemäldes als ein einfaches moralisches Element, unbekümmert, in wie viele Teile es auch der Philosoph noch zergliedern mag.

Wie aber, wenn die Berichtigung dieses Unterschieds für das ganze Stück wichtig wäre? — Wird nämlich das letzte Ziel von Posas Bestrebungen über den Prinzen *hinaus* gerückt, ist ihm dieser nur als Werkzeug zu einem höheren Zwecke so wichtig, befriedigt er durch seine Freundschaft für ihn einen andern Trieb als *nur* diese Freundschaft, so kann dem Stücke selbst nicht wohl eine engere Grenze gesteckt sein — so

muß der letzte Endzweck des Stückes mit dem Zwecke des Marquis wenigstens zusammenfallen. Das große Schicksal eines ganzen Staats, das Glück des menschlichen Geschlechts auf viele Generationen hinunter, worauf alle Bestrebungen des Marquis, wie wir gesehen haben, hinauslaufen, kann nicht wohl Episode zu einer Handlung sein, die den Ausgang einer Liebesgeschichte zum Zweck hat. Haben wir einander also über Posas Freundschaft mißverstanden, so fürchte ich, wir haben es auch über den letzten Zweck der ganzen Tragödie. Lassen Sie mich sie Ihnen aus diesem neuen Standpunkte zeigen; vielleicht, daß manche Mißverhältnisse, an denen Sie bisher Anstoß genommen, sich unter dieser neuen Ansicht verlieren.

Und was wäre also die sogenannte Einheit des Stückes, wenn es Liebe nicht sein soll und Freundschaft nie sein konnte? Von jener handeln die drei ersten Akte, von dieser die zwei übrigen; aber keine von beiden beschäftigt das Ganze. Die Freundschaft opfert sich auf, und die Liebe wird aufgeopfert, aber weder diese noch jene ist es, der dieses Opfer von der andern gebracht wird. Also muß noch etwas Drittes vorhanden sein, das verschieden ist von Freundschaft und Liebe, für welches beide gewirkt haben und welchem beide aufgeopfert worden — und wenn das Stück eine Einheit hat, wo anders als in diesem Dritten könnte sie liegen?

Rufen Sie sich, lieber Freund, eine gewisse Unterredung zurück, die über einen Lieblingsgegenstand unsers Jahrzehents — über Verbreitung reinerer sanfterer Humanität, über die höchstmögliche Freiheit der

Individuen bei des Staats höchster Blüte, kurz, über den vollendetsten Zustand der Menschheit, wie er in ihrer Natur und ihren Kräften als erreichbar angegeben liegt — unter uns lebhaft wurde und unsre Phantasie in einen der lieblichsten Träume entzückte, in denen das Herz so angenehm schwelgt. Wir schlossen damals mit dem romanhaften Wunsche, daß es dem Zufall, der wohl größere Wunder schon getan, in dem nächsten Julianischen Zyklus gefallen möchte, unsre Gedankenreihe, unsere Träume und Ueberzeugungen mit eben dieser Lebendigkeit und mit ebenso gutem Willen befruchtet, in dem erstgeborenen Sohn eines künftigen Beherrschers von ** oder von *** auf dieser oder der andern Hemisphäre wieder zu erwecken. Was bei einem ernsthaften Gespräche bloßes Spielwerk war, dürfte sich, wie mir vorkam, bei einem solchen Spielwerk, als die Tragödie ist, zu der Würde des Ernstes und der Wahrheit erheben lassen. Was ist der Phantasie nicht möglich? Was ist einem Dichter nicht erlaubt? Unsere Unterredung war längst vergessen, als ich unterdessen die Bekanntschaft des Prinzen von Spanien machte; und bald merkte ich diesem geistvollen Jüngling an, daß er wohl gar derjenige sein dürfte, mit dem wir unsern Entwurf zur Ausführung bringen könnten. Gedacht, getan! Alles fand ich mir, wie durch einen dienstbaren Geist, dabei in die Hände gearbeitet; Freiheitssinn mit Despotismus im Kampfe, die Fesseln der Dummheit zerbrochen, tausendjährige Vorurteile erschüttert, eine Nation, die ihre Menschenrechte wieder fordert, republikanische Tugenden in Ausübung gebracht, hellere Begriffe im Umlauf, die Köpfe in Gärung, die Gemüter von einem

begeisterten Interesse gehoben — und nun, um die glückliche Konstellation zu vollenden, eine schön organisierte Jünglingsseele am Thron, in einsamer unangefochtener Blüte unter Druck und Leiden hervorgegangen. Unglücklich — so machten wir aus — müßte der Königssohn sein, an dem wir unser Ideal in Erfüllung bringen wollten.

„Sein Sie
ein Mensch auf König Philipps Thron! Sie haben auch Leiden kennen lernen —"

Aus dem Schoße der Sinnlichkeit und des Glücks durfte er nicht genommen werden; die Kunst durfte noch nicht Hand an seine Bildung gelegt, die damalige Welt ihm ihren Stempel noch nicht aufgedrückt haben. Aber wie sollte ein königlicher Prinz aus dem sechzehnten Jahrhundert — Philipps des Zweiten Sohn — ein Zögling des Mönchvolks, dessen kaum erwachenden Vernunft von so strengen und so scharfsichtigen Hütern bewacht wird, zu dieser liberalen Philosophie gelangen? Sehen Sie, auch dafür war gesorgt. Das Schicksal schenkte ihm einen Freund — einen Freund in den entscheidenden Jahren, wo des Geistes Blume sich entfaltet, Ideale empfangen werden und die moralische Empfindung sich läutert — einen geistreichen gefühlvollen Jüngling, über dessen Bildung selbst — was hindert mich, dieses anzunehmen? — ein günstiger Stern gewacht, ungewöhnliche Glücksfälle sich ins Mittel geschlagen und den irgend ein verborgener Weise seines Jahrhunderts diesem schönen Geschäfte zugebildet hat. Eine Geburt der Freundschaft also ist diese heitre menschliche Philosophie, die der Prinz auf dem Throne

in Ausübung bringen will. Sie kleidet sich in alle Reize der Jugend, in die ganze Anmut der Dichtung; mit Licht und Wärme wird sie in seinem Herzen niedergelegt, sie ist die erste Blüte seines Wesens, sie ist seine erste Liebe. Dem Marquis liegt äußerst viel daran, ihr diese jugendliche Lebendigkeit zu erhalten, sie als einen Gegenstand der Leidenschaft bei ihm fortdauern zu lassen, weil nur Leidenschaft ihm die Schwierigkeiten besiegen helfen kann, die sich ihrer Ausübung entgegensetzen werden. „Sagen Sie ihm," trägt er der Königin auf:

„daß er für die Träume seiner Jugend
soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
nicht öffnen soll dem tötenden Insekte
gerühmter besserer Vernunft das Herz
der zarten Götterblume; daß er nicht
soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert.
Ich hab' es ihm zuvor gesagt —"

Unter beiden Freunden bildet sich also ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem enthusiastischen Entwurfe, wie er nämlich im Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama. Die Rede war also davon, einen Fürsten aufzustellen, der das höchste mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter wirklich machen sollte — nicht diesen Fürsten erst zu diesem Zwecke zu erziehen; denn dieses mußte längst vorherge-

gangen sein und konnte auch nicht wohl zum Gegenstand eines solchen Kunstwerks gemacht werden; noch weniger ihn zu diesem Werke wirklich Hand anlegen zu lassen, denn wie sehr würde dieses die engen Grenzen eines Trauerspiels überschritten haben? — Die Rede war davon, diesen Fürsten nur zu zeigen, den Gemütszustand in ihm herrschend zu machen, der einer solchen Wirkung zum Grunde liegen muß, und ihre subjektive Möglichkeit auf einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit zu erheben, unbekümmert, ob Glück und Zufall sie wirklich machen wollen.

*

Neunter Brief

Ich will mich über das vorige näher erklären.

Der Jüngling nämlich, zu dem wir uns dieser außerordentlichen Wirkung versehen sollen, mußte zuvor Begierden übermeistert haben, die einem solchen Unternehmen gefährlich werden können; gleich jenem Römer mußte er seine Hand über Flammen halten, um uns zu überführen, daß er Manns genug sei, über den Schmerz zu siegen; er mußte durch das Feuer einer fürchterlichen Prüfung gehen und in diesem Feuer sich bewähren. Dann nur, wenn wir ihn glücklich mit einem innerlichen Feind haben ringen sehen, können wir ihm den Sieg über die äußerlichen Hindernisse zusagen, die sich ihm auf der kühnen Reformantenbahn entgegenwerfen werden; dann nur, wenn wir ihn in den Jahren der Sinnlichkeit, bei dem heftigen Blut der Jugend, der Versuchung haben Trotz bieten sehen, kön-

nen wir ganz sicher sein, daß sie dem reifen Manne nicht gefährlich mehr sein wird. Und welche Leidenschaft konnte mir diese Wirkung in größerem Maße leisten als die mächtigste von allen, die Liebe?

Alle Leidenschaften, von denen für den großen Zweck, wozu ich ihn aufsparte, zu fürchten sein könnte, diese einzige ausgenommen, sind aus seinem Herzen hinweggeräumt oder haben nie darin gewohnt. An einem verderbten sittenlosen Hofe hat er die Reinigkeit der ersten Unschuld erhalten; nicht seine Liebe, auch nicht Anstrengung durch Grundsätze, ganz allein sein moralischer Instinkt hat ihn vor dieser Befleckung bewahrt.

„Der Wollust Pfeil zerbrach an dieser Brust,
lang' ehe noch Elisabeth hier herrschte."

Der Prinzessin von Eboli gegenüber, die sich aus Leidenschaft und Plan so oft gegen ihn vergißt, zeigt er eine Unschuld, die der Einfalt sehr nahe kommt; wie viele, die diese Szene lesen, würden die Prinzessin weit schneller verstanden haben. Meine Absicht war, in seine Natur eine Reinigkeit zu legen, der keine Verführung etwas haben kann. Der Kuß, den er der Prinzessin gibt, war, wie er selbst sagt, der erste seines Lebens, und dies war doch gewiß ein sehr tugendhafter Kuß! Aber auch über eine feinere Verführung sollte man ihn erhaben sehen; daher die ganze Episode der Prinzessin von Eboli, deren buhlerische Künste an seiner besseren Liebe scheitern. Mit dieser Liebe allein hätte er es also zu tun, und ganz wird ihn die Tugend haben, wenn es ihm gelungen sein wird, auch noch diese Liebe zu besiegen; und davon handelt nun das Stück.

Sie begreifen nun auch, warum der Prinz gerade so und nicht anders gezeichnet worden; warum ich es zugelassen habe, daß die edle Schönheit dieses Charakters durch soviel Heftigkeit, soviel unstete Hitze, wie ein klares Wasser durch Wallungen, getrübt wird. Ein weiches wohlwollendes Herz, Enthusiasmus für das Große und Schöne, Delikatesse, Mut, Standhaftigkeit, uneigennützige Großmut sollte er besitzen, schöne und helle Blicke des Geistes sollte er zeigen, aber weise sollte er nicht sein. Der künftige große Mann sollte in ihm schlummern, aber ein feuriges Blut sollte ihm jetzt noch nicht erlauben, es wirklich zu sein. Alles, was den trefflichen Regenten macht, alles, was die Erwartungen seines Freundes und die Hoffnungen einer auf ihn harrenden Welt rechtfertigen kann, alles, was sich vereinigen muß, sein vorgesetztes Ideal von einem künftigen Staat auszuführen, sollte sich in diesem Charakter beisammen finden: aber entwickelt sollte es noch nicht sein, noch nicht von Leidenschaft geschieden, noch nicht zu reinem Golde geläutert. Darauf kam es ja eigentlich erst an, ihn dieser Vollkommenheit näher zu bringen, die ihm jetzt noch mangelt; ein mehr vollendeter Charakter des Prinzen hätte mich des ganzen Stücks überhoben. Ebenso begreifen Sie nunmehr, warum es nötig war, den Charakteren Philipps und seiner Geistesverwandten einen so großen Spielraum zu geben — ein nicht zu entschuldigender Fehler, wenn diese Charaktere weiter nichts als die Maschinen hätten sein sollen, eine Liebesgeschichte zu verwickeln und aufzulösen — und warum überhaupt dem geistlichen, politischen und häuslichen Despotismus ein

so weites Feld gelassen worden. Da aber mein eigentlicher Vorwurf war, den künftigen Schöpfer des Menschenglücks aus dem Stücke gleichsam hervorgehen zu lassen, so war es sehr an seinem Orte, den Schöpfer des Elends neben ihm aufzuführen und durch ein vollständiges schauderhaftes Gemälde des Despotismus sein reizendes Gegenteil desto mehr zu erheben. Wir sehen den Despoten auf seinem traurigen Thron, sehen ihn mitten unter seinen Schätzen darben, wir erfahren aus seinem Munde, daß er unter allen seinen Millionen allein ist, daß die Furien des Argwohns seinen Schlaf anfallen, daß ihm seine Kreaturen geschmolzenes Gold statt eines Labetrunks bieten; wir folgen ihm in sein einsames Gemach, sehen da den Beherrscher einer halben Welt um ein — menschliches Wesen bitten und ihn dann, wenn das Schicksal ihm diesen Wunsch gewährt hat, gleich einem Rasenden selbst das Geschenk zerstören, dessen er nicht mehr würdig war. Wir sehen ihn unwissend den niedrigsten Leidenschaften seiner Sklaven dienen; sind Augenzeugen, wie sie die Seile drehen, woran sie den, der sich einbildet, der alleinige Urheber seiner Taten zu sein, einem Knaben gleich lenken. Ihn, vor welchem man in fernen Weltteilen zittert, sehen wir vor einem herrischen Priester eine erniedrigende Rechenschaft ablegen und eine leichte Uebertretung mit einer schimpflichen Züchtigung büßen. Wir sehen ihn gegen Natur und Menschheit ankämpfen, die er nicht ganz besiegen kann, zu stolz, ihre Macht zu erkennen, zu ohnmächtig, sich ihr zu entziehen; vor allen ihren Genüssen geflohen, aber von ihren Schwächen und Schrecknissen verfolgt; heraus-

getreten aus seiner Gattung, um als ein Mittelding von Geschöpf und Schöpfer — unser Mitleiden zu erregen. Wir verachten diese Größe, aber wir trauern über seinen Mißverstand, weil wir auch selbst aus dieser Verzerrung noch Züge von Menschheit herauslesen, die ihn zu einem der Unsrigen machen, weil er auch bloß durch die übrig gebliebenen Reste der Menschheit elend ist. Je mehr uns aber dieses schreckhafte Gemälde zurückstößt, desto stärker werden wir von dem Bilde sanfter Humanität angezogen, die sich in Carlos, in seines Freundes und in der Königin Gestalt vor unsern Augen verklärt.

Und nun, lieber Freund, übersehen Sie das Stück aus diesem neuen Standort noch einmal. Was Sie für Ueberladung halten, wird es jetzt vielleicht weniger sein; in der Einheit, worüber wir uns jetzt verständigt haben, werden sich alle einzelnen Bestandteile desselben auflösen lassen. Ich könnte den angefangenen Faden noch weiter fortführen, aber es sei mir genug, Ihnen durch einige Winke angedeutet zu haben, worüber in dem Stücke selbst die beste Auskunft enthalten ist. Es ist möglich, daß, um die Hauptidee des Stückes herauszufinden, mehr ruhiges Nachdenken erfordert wird, als sich mit der Eilfertigkeit verträgt, womit man gewohnt ist dergleichen Schriften zu durchlaufen; aber der Zweck, worauf der Künstler gearbeitet hat, muß sich ja am Ende des Kunstwerks erfüllt zeigen. Womit die Tragödie beschlossen wird, damit muß sie sich beschäftigt haben, und nun höre man, wie Carlos von uns und seiner Königin scheidet.

„— Ich habe

in einem langen schweren Traum gelegen.
Ich liebte — jetzt bin ich erwacht. Vergessen
sei das Vergangene. Endlich seh' ich ein, es gibt
ein höher wünschenswerter Gut, als dich
besitzen. — Hier sind Ihre Briefe
zurück. Vernichten Sie die meinen. Fürchten
Sie keine Wallung mehr von mir. Es ist
vorbei. Ein reiner Feuer hat mein Wesen
geläutert. — Einen Leichenstein will ich
ihm setzen, wie noch keinem Könige zuteil
geworden. — Ueber seiner Asche blühe
ein Paradies!
Königin. — — So hab' ich Sie gewollt!
Das war die große Meinung seines Todes."

*

Zehnter Brief

Ich bin weder Illuminat noch Maurer, aber wenn beide Verbrüderungen einen moralischen Zweck mit einander gemein haben, und wenn dieser Zweck für die menschliche Gesellschaft der wichtigste ist, so muß er mit demjenigen, den Marquis Posa sich vorsetzte, wenigstens sehr nahe verwandt sein. Was jene durch eine geheime Verbindung mehrerer durch die Welt zerstreuter tätiger Glieder zu bewirken suchen, will der letztere, vollständiger und kürzer, durch ein einziges Subjekt ausführen: durch einen Fürsten nämlich, der Anwartschaft hat, den größten Thron der Welt zu besteigen, und durch diesen erhabenen Standpunkt zu einem solchen Werke fähig gemacht wird. In diesem einzigen

Subjekte macht er die ideenreiche Empfindungsart herrschend, woraus jene wohltätige Wirkung als eine notwendige Folge fließen muß. Vielen dürfte dieser Gegenstand für die dramatische Behandlung zu abstrakt und zu ernsthaft scheinen, und wenn sie sich auf nichts als das Gemälde einer Leidenschaft gefaßt gemacht haben, so hätte ich freilich ihre Erwartung getäuscht; aber es schien mir eines Versuchs nicht ganz unwert, „Wahrheiten, die jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die heiligsten sein müssen und die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste herüber zu ziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen und, als lebendig wirkende Motive in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampfe mit der Leidenschaft zu zeigen." Hat sich der Genius der Tragödie für diese Grenzenverletzung an mir gerochen, so sind deswegen einige nicht ganz unwichtige Ideen, die hier niedergelegt sind, für — den redlichen Finder nicht verloren, den es vielleicht nicht unangenehm überraschen wird, Bemerkungen, deren er sich aus seinem Montesquieu erinnert, in einem Trauerspiel angewandt und bestätigt zu sehen.

*

Elfter Brief

Ehe ich mich auf immer von unserm Freunde Posa verabschiede, noch ein paar Worte über sein rätselhaftes Benehmen gegen den Prinzen und über seinen Tod.

Viele nämlich haben ihm vorgeworfen, daß er, der von der Freiheit so hohe Begriffe hegt und sie unauf-

hörlich im Munde führt, sich doch selbst eine despotische Willkür über seinen Freund anmaße, daß er ihn *blind*, wie einen Unmündigen, leite und ihn eben dadurch an den Rand des Untergangs führe. Womit, sagen sie, läßt es sich entschuldigen, daß Marquis Posa, anstatt dem Prinzen gerade heraus das Verhältnis zu entdecken, worin er jetzt mit dem Könige steht, anstatt sich auf eine vernünftige Art mit ihm über die nötigen Maßregeln zu bereden und, indem er ihn zum Mitwisser seines Planes macht, auf einmal allen Uebereilungen vorzubeugen, wozu Unwissenheit, Mißtrauen, Furcht und unbesonnene Hitze den Prinzen sonst hinreißen könnten und auch wirklich nachher hingerissen haben, daß er, anstatt diesen so unschuldigen, so natürlichen Weg einzuschlagen, lieber das Aeußerste Gefahr läuft, lieber diese so leicht zu verhütenden Folgen erwartet und sie alsdann, wenn sie wirklich eingetroffen, durch ein Mittel zu verbessern sucht, das ebenso unglücklich ausschlagen kann, als es brutal und unnatürlich ist, nämlich durch die Verhaftnehmung des Prinzen? Er kannte das lenksame Herz seines Freundes. Noch kürzlich ließ ihn der Dichter eine Probe der Gewalt ablegen, mit der er solches beherrschte. Zwei Worte hätten ihm diesen widrigen Behelf erspart. Warum nimmt er seine Zuflucht zur *Intrige*, wo er durch ein *gerades* Verfahren ungleich schneller und ungleich sicherer zum Ziele würde gekommen sein?

Weil dieses gewalttätige und fehlerhafte Betragen des Malteser alle nachfolgende Situationen und vorzüglich seine Aufopferung herbeigeführt hat, so setzte man, ein wenig rasch, voraus, daß sich der Dichter von

diesem unbedeutenden Gewinn habe hinreißen lassen, der inneren Wahrheit dieses Charakters Gewalt anzutun und den natürlichen Lauf der Handlung zu verlenken. Da dieses allerdings der bequemste und kürzeste Weg war, sich in dieses seltsame Betragen des Malteſers zu finden, so suchte man in dem ganzen Zusammenhang dieses Charakters keinen näheren Aufschluß mehr; denn das wäre zu viel von einem Kritiker verlangt, mit seinem Urteil bloß darum zurück zu halten, weil der Schriftsteller übel dabei fährt. Aber einiges Recht glaubte ich mir doch auf diese Billigkeit erworben zu haben, weil in dem Stücke mehr als einmal die glänzendere Situation der Wahrheit nachgesetzt worden ist.

Unstreitig! der Charakter des Marquis von Posa hätte an Schönheit und Reinigkeit gewonnen, wenn er durchaus gerader gehandelt hätte und über die unedeln Hilfsmittel der Intrige immer erhaben geblieben wäre. Auch gestehe ich, dieser Charakter ging mir nahe, aber, was ich für Wahrheit hielt, ging mir näher. Ich halte für Wahrheit, „daß Liebe zu einem wirklichen Gegenstande und Liebe zu einem Ideal sich in ihren Wirkungen ebenso ungleich sein müssen, als sie von ihrem Wesen von einander verschieden sind — daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an seine Vorstellung von Tugend und hervorzubringendem Glück sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot, weil der Gegenstand von beider Bestrebungen in ihnen, nicht außer ihnen wohnt und weil jener,

der seine Handlungen nach einem innern Geistesbilde modelt, mit der Freiheit anderer beinahe ebenso im Streit liegt als dieser, dessen letztes Ziel *sein eigenes Ich* ist." Wahre Größe des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjekts willen handelt. Eben weil sie in steter Hinsicht auf das Ganze wirkt, verschwindet nur allzu leicht das kleinere Interesse des Individuums in diesem weiten Prospekte. Die Tugend handelt groß um des Gesetzes willen, die Schwärmerei um ihres Ideales willen, die Liebe um des Gegenstandes willen. Aus der ersten Klasse wollen wir uns Gesetzgeber, Richter, Könige, aus der zweiten *Helden*, aber nur aus der dritten unsern Freund erwählen. Diese erste *verehren*, die zweite *bewundern*, die dritte *lieben* wir. Carlos hat Ursache gefunden, es zu bereuen, daß er diesen Unterschied außer acht ließ und einen großen Mann zu seinem Busenfreund machte.

„Was geht die Königin dich an? Liebst du
die Königin? Soll deine strenge Tugend
die kleinen Sorgen meiner Liebe fragen?
— — — — Ach hier ist nichts verdammlich,
nichts, nichts als meine rasende Verblendung,
bis diesen Tag nicht eingesehn zu haben,
daß du so — *groß als zärtlich* bist."

Geräuschlos, ohne Gehilfen, in stiller Größe zu wirken, ist des Marquis Schwärmerei. Still, wie die Vorsicht für einen Schlafenden sorgt, will er seines Freundes Schicksal auflösen, er will ihn retten, wie ein Gott

— und eben dadurch richtet er ihn zugrunde. Daß er zu sehr nach seinem Ideal von Tugend in die Höhe und zu wenig auf seinen Freund herunter blickte, wurde beider Verderben. Carlos verunglückte, weil sein Freund sich nicht begnügte, ihn auf eine gemeine Art zu erlösen.

Und hier, deucht mir, treffe ich mit einer nicht unmerkwürdigen Erfahrung aus der moralischen Welt zusammen, die keinem, der sich nur einigermaßen Zeit genommen hat, um sich herum zu schauen oder dem Gang seiner eignen Empfindungen zuzusehen, ganz fremd sein kann. Es ist diese: daß die moralischen Motive, welche von einem zu erreichenden Ideale von Vortrefflichkeit hergenommen sind, nicht natürlich im Menschenherzen liegen und eben darum, weil sie erst durch Kunst in dasselbe hineingebracht worden, nicht immer wohltätig wirken, gar oft aber, durch einen sehr menschlichen Uebergang, einem schädlichen Mißbrauch ausgesetzt sind. Durch praktische Gesetze, nicht durch gekünstelte Geburten der theoretischen Vernunft soll der Mensch bei seinem moralischen Handeln geleitet werden. Schon allein dieses, daß jedes solche moralische Ideal oder Kunstgebäude doch nie mehr ist als eine Idee, die, gleich allen andern Ideen, an dem eingeschränkten Gesichtspunkt des Individuums teilnimmt, dem sie angehört, und in ihrer Anwendung also auch der Allgemeinheit nicht fähig sein kann, in welcher der Mensch sie zu gebrauchen pflegt, schon dieses allein, sage ich, müßte sie zu einem äußerst gefährlichen Instrument in seinen Händen machen: aber noch weit gefährlicher wird sie durch die Verbindung, in die sie nur

allzu schnell mit gewissen Leidenschaften tritt, die sich mehr oder weniger in allen Menschenherzen finden; Herrschsucht meine ich, Eigendünkel und Stolz, die sie augenblicklich ergreifen und sich unzertrennbar mit ihr vermengen. Nennen Sie mir, lieber Freund — um aus unzähligen Beispielen nur eines auszuwählen — nennen Sie mir den Ordensstifter oder auch die Ordensverbrüderung selbst, die sich — bei den reinsten Zwecken und bei den edelsten Trieben — von Willkürlichkeit in der Anwendung, von Gewalttätigkeit gegen fremde Freiheit, von dem Geiste der Heimlichkeit und der Herrsucht immer rein erhalten hätte? Die bei Durchsetzung eines, von jeder unreinen Beimischung auch noch so freien moralischen Zweckes, insofern sie sich nämlich diesen Zweck als etwas für sich Bestehendes denken und ihn in der Lauterkeit erreichen wollten, wie er sich ihrer Vernunft dargestellt hatte, nicht unvermerkt wären fortgerissen worden, sich an fremder Freiheit zu vergreifen, die Achtung gegen anderer Rechte, die ihnen sonst immer die heiligsten waren, hintanzusetzen und nicht selten den willkürlichsten Despotismus zu üben, ohne den Zweck selbst umgetauscht, ohne in ihren Motiven ein Verderbnis erlitten zu haben. Ich erkläre mir diese Erscheinung aus dem Bedürfnis der beschränkten Vernunft, sich ihren Weg abzukürzen, ihr Geschäft zu vereinfachen und Individualitäten, die sie zerstreuen und verwirren, in Allgemeinheiten zu verwandeln; aus der allgemeinen Hinneigung unsers Gemütes zur Herrschbegierde, oder dem Bestreben, alles wegzudrängen, was das Spiel unsrer Kräfte hindert. Ich wählte deswegen einen ganz wohlwollenden,

ganz über jede selbstsüchtige Begierde erhabenen Charakter, ich gab ihm die höchste Achtung für anderer Rechte, ich gab ihm die Hervorbringung eines allgemeinen Freiheitsgenusses sogar zum Zwecke, und ich glaube mich auf keinem Widerspruch mit der allgemeinen Erfahrung zu befinden, wenn ich ihn, selbst auf dem Wege dahin, in Despotismus verirren ließ. Es lag in meinem Plan, daß er sich in dieser Schlinge verstricken sollte, die allen gelegt ist, die sich auf einerlei Wege mit ihm befinden. Wieviel hätte mir es auch gekostet, ihn wohlbehalten davon vorbeizubringen und dem Leser, der ihn lieb gewann, den unvermischten Genuß aller übrigen Schönheiten seines Charakters zu geben, wenn ich es nicht für einen ungleich größern Gewinn gehalten hätte, der menschlichen Natur zur Seite zu bleiben und eine nie genug zu beherzigende Erfahrung durch sein Beispiel zu bestätigen. Diese meine ich, daß man sich in moralischen Dingen nicht ohne Gefahr von dem natürlichen praktischen Gefühl entfernt, um sich zu allgemeinen Abstraktionen zu erheben, daß sich der Mensch weit sicherer den Eingebungen seines Herzens oder dem schnell gegenwärtigen und individuellen Gefühle von Recht und Unrecht vertraut als der gefährlichen Leitung universeller Vernunftideen, die er sich künstlich erschaffen hat — denn nichts führt zum Guten, was nicht natürlich ist.

*

Zwölfter Brief

Es ist nur noch übrig, ein paar Worte über seine Aufopferung zu sagen.

Man hat es nämlich getadelt, daß er sich mutwillig in einen gewaltsamen Tod stürzte, den er hätte vermeiden können. Alles, sagt man, war ja noch nicht verloren. Warum hätte er nicht ebenso gut fliehen können als sein Freund? War er schärfer bewacht als dieser? Machte es ihm nicht selbst seine Freundschaft für Carlos zur Pflicht, sich diesem zu erhalten? und konnte er ihm mit seinem Leben nicht weit mehr nützen als wahrscheinlicher Weise mit seinem Tode, selbst wenn alles seinem Plane gemäß eingetroffen wäre? Konnte er nicht — freilich! Was hätte der ruhige Zuschauer nicht gekonnt, und wieviel weiser und klüger würde dieser mit seinem Leben gewirtschaftet haben! Schade nur, daß sich der Marquis weder dieser glücklichen Kaltblütigkeit noch der Muße zu erfreuen hatte, die zu einer so vernünftigen Berechnung notwendig war. Aber, wird man sagen, das gezwungene und sogar spitzfindige Mittel, zu welchem er seine Zuflucht nimmt, um zu sterben, konnte sich ihm doch unmöglich aus freier Hand und im ersten Augenblicke anbieten, warum hätte er das Nachdenken und die Zeit, die es ihm kostete, nicht ebensogut anwenden können, einen vernünftigen Rettungsplan auszudenken oder lieber gleich denjenigen zu ergreifen, der ihm so nahe lag, der auch dem kurzsichtigsten Leser sogleich ins Auge springt? Wenn er nicht sterben wollte, um gestorben zu sein, oder (wie einer meiner Rezensenten sich ausdrückt) wenn er nicht des Märtyrtums wegen sterben wollte, so ist es kaum zu begreifen, wie sich ihm die so gesuchten Mittel zum Untergang früher als die weit natürlichern Mittel zur Rettung haben darbieten kön-

nen. Es ist viel Schein in diesem Vorwurf, und umsomehr ist es der Mühe wert, ihn auseinanderzusetzen.

Die Auflösung ist diese:

Erstlich gründet sich dieser Einwurf auf die falsche und durch das Vorhergehende genugsam widerlegte Voraussetzung, daß der Marquis nur für seinen Freund sterbe, welches nicht wohl mehr statthaben kann, nachdem bewiesen worden, daß er nicht für ihn gelebt, und daß es mit dieser Freundschaft eine ganz andre Bewandtnis habe. Er kann also nicht wohl sterben, um den Prinzen zu retten; dazu dürften sich auch ihm selbst vermutlich noch andre, und weniger gewalttätige Auswege gezeigt haben als der Tod — „er stirbt, um für sein — in des Prinzen Seele niedergelegtes — Ideal alles zu tun und zu geben, was ein Mensch für etwas tun und geben kann, das ihm das Teuerste ist; um ihm auf die nachdrücklichste Art, die er in seiner Gewalt hat, zu zeigen, wie sehr er an die Wahrheit und Schönheit dieses Entwurfes glaube, und wie wichtig ihm die Erfüllung desselben sei"; er stirbt dafür, warum mehrere große Menschen für eine Wahrheit starben, die sie von vielen befolgt und beherzigt haben wollten: um durch sein Beispiel darzutun, wie sehr sie es wert sei, daß man alles für sie leide. Als der Gesetzgeber von Sparta sein Werk vollendet sah und das Orakel zu Delphi den Ausspruch getan hatte, die Republik würde blühen und dauern, solange sie Lykurgus' Gesetze ehrte, rief er das Volk von Sparta zusammen und forderte einen Eid von ihm, die neue Verfassung so lange wenigstens unangefochten zu lassen, bis er

von einer Reise, die er eben vorhabe, würde zurückgekehrt sein. Als ihm dieses durch einen feierlichen Eidschwur angelobt worden, verließ Lykurgus das Gebiet von Sparta, hörte von diesem Augenblick an auf, Speise zu nehmen, und die Republik harrte seiner Rückkehr vergebens. Vor seinem Tode verordnete er noch ausdrücklich, seine Asche selbst in das Meer zu streuen, damit auch kein Atom seines Wesens nach Sparta zurückkehren und seine Mitbürger auch nur mit einem Schein von Recht ihres Eides entbinden möchte. Konnte Lykurgus im Ernste geglaubt haben, das lacedämonische Volk durch diese Spitzfindigkeit zu binden und seine Staatsverfassung durch ein solches Spielwerk zu sichern? Ist es auch nur denkbar, daß ein so weiser Mann für einen so romanhaften Einfall ein Leben sollte hingegeben haben, das seinem Vaterlande so wichtig war? Aber sehr denkbar und seiner würdig scheint es mir, daß er es hingab, um durch das Große und Außerordentliche dieses Todes einen unauslöschlichen Eindruck seiner selbst in das Herz seiner Spartaner zu graben und eine höhere Ehrwürdigkeit über das Werk auszugießen, indem er den Schöpfer desselben zu einem Gegenstand der Rührung und Bewunderung machte.

Zweitens kommt es hier, wie man leicht einsieht, nicht darauf an, wie notwendig, wie natürlich und wie nützlich diese Auskunft in der Tat war, sondern wie sie demjenigen vorkam, der sie zu ergreifen hatte, und wie leicht oder schwer er darauf verfiel. Es ist also weit weniger die Lage der Dinge als die Gemütsverfassung dessen, auf den diese

Dinge wirken, was hier in Betrachtung kommen muß. Sind die Ideen, welche den Marquis zu diesem Heldenentschluß führen, ihm *geläufig* und bieten sie sich ihm leicht und mit Lebhaftigkeit dar, so ist der Entschluß auch weder gesucht noch gezwungen; sind diese Ideen in seiner Seele gar die vordringenden und herrschenden und stehen diejenigen dagegen im Schatten, die ihn auf einen gelindern Ausweg führen konnten, so ist der Entschluß, den er faßt, *notwendig*; haben diejenigen Empfindungen, welche diesen Entschluß bei jedem andern bekämpfen würden, wenig Macht über ihn, so kann ihm auch die Ausführung desselben so gar viel nicht kosten. Und dies ist es, was wir nun untersuchen müssen.

Zuerst: Unter welchen Umständen schreitet er zu diesem Entschluß? — In der drangvollesten Lage, worin je ein Mensch sich befunden, wo Schrecken, Zweifel, Unwille über sich selbst, Schmerz und Verzweiflung zugleich seine Seele bestürmen. *Schrecken*: er sieht seinen Freund im Begriffe, derjenigen Person, die er als dessen fürchterlichste Feindin kennt, ein Geheimnis zu offenbaren, woran sein Leben hängt. *Zweifel*: er weiß nicht, ob dieses Geheimnis heraus ist oder nicht? Weiß es die Prinzessin, so muß er gegen sie als eine Mitwisserin verfahren; weiß sie es noch nicht, so kan ihn eine einzige Silbe zum Verräter, zum Mörder seines Freundes machen. *Unwille über sich selbst*: er allein hat durch seine unglückliche Zurückhaltung den Prinzen zu dieser Uebereilung hingerissen. *Schmerz und Verzweiflung*: er sieht seinen Freund verloren, er sieht in seinem

Freund alle Hoffnungen verloren, die er auf denselben gegründet hat.

„Verlassen von dem einzigen wirfst du
der Fürstin Eboli dich in die Arme —
Unglücklicher! in deines Teufels Arme,
denn d i e s e war's, die dich verriet — Ich sehe
dich dahin eilen. Eine schlimme Ahnung
fliegt durch mein Herz. Ich folge dir. Zu spät.
Du liegst zu ihren Füßen. Das Geständnis
floh über deine Lippen schon. Für dich
ist keine Rettung mehr — Da wird es Nacht vor
meinen Sinnen!
Nichts! Nichts! Kein Ausweg! Keine Hilfe! Keine
im ganzen Umkreis der Natur! —"

In diesem Augenblicke nun, wo so verschiedene Gemütsbewegungen in seiner Seele stürmen, soll er aus dem Stegreif ein Rettungsmittel für seinen Freund erdenken. Welches wird es sein? Er hat den richtigen Gebrauch seiner Urteilskraft verloren und mit diesem den Faden der Dinge, den nur die ruhige Vernunft zu verfolgen imstande ist. Er ist nicht mehr Meister seiner Gedankenreihe — er ist also in die Gewalt derjenigen Ideen gegeben, die das meiste Licht und die größte Geläufigkeit bei ihm erlangt haben.

Und von welcher Art sind nun diese? Wer entdeckt nicht in dem ganzen Zusammenhang seines Lebens, wie er es hier in dem Stücke vor unsern Augen lebt, daß seine ganze Phantasie von Bildern romantischer Größe angefüllt und durchdrungen ist, daß die Helden des Plutarch in seiner Seele leben und daß sich also unter zwei Auswegen immer der h e r o i s c h e zuerst und zu-

nächst ihm darbieten muß? Zeigte uns nicht sein vorhergegangener Auftritt mit dem König, was und wie viel dieser Mensch für das, was ihm wahr, schön und vortrefflich dünkt, zu wagen imstande sei? — Was ist wiederum natürlicher, als daß der Unwille, den er in diesem Augenblick über sich selbst empfindet, ihn unter denjenigen Rettungsmitteln zuerst suchen läßt, die ihm etwas kosten; daß er es der Gerechtigkeit gewissermaßen schuldig zu sein glaubt, die Rettung seines Freundes auf *seine* Unkosten zu bewirken, weil seine Unbesonnenheit es war, die jenen in diese Gefahr stürzte? Bringen Sie dabei in Betrachtung, daß er nicht genug eilen kann, sich aus diesem leidenden Zustand zu reißen, sich den freien Genuß seines Wesens und die Herrschaft über seine Empfindungen wieder zu verschaffen. Ein Geist wie dieser aber, werden Sie mir eingestehen, sucht *in* sich, nicht *außer* sich, Hilfe; und wenn der bloß *kluge* Mensch sein erstes hätte sein lassen, die Lage, in der er sich befindet, von allen Seiten zu prüfen, bis er ihr endlich einen Vorteil abgewonnen: so ist es im Gegenteil ganz im Charakter des heldenmütigen Schwärmers gegründet, sich diesen Weg zu verkürzen, sich durch irgend eine außerordentliche Tat, durch eine augenblickliche Erhöhung seines Wesens bei sich selbst wieder in Achtung zu setzen. So wäre denn der Entschluß des Marquis gewissermaßen schon als ein heroisches Palliativ erklärbar, wodurch er sich einem augenblicklichen Gefühl von *Dumpfheit* und *Verzagung*, dem schrecklichsten Zustand für einen solchen Geist, zu entreißen sucht. Setzen Sie dann noch hinzu, daß schon seit seinem Knabenalter,

schon von dem Tage an, da sich Carlos freiwillig für ihn einer schmerzhaften Strafe darbot, das Verlangen, ihm diese großmütige Tat zu erstatten, seine Seele beunruhigte, ihn gleich einer unbezahlten Schuld marterte und das Gewicht der vorhergehenden Gründe in diesem Augenblick also nicht wenig verstärken muß. Daß ihm diese Erinnerung wirklich vorgeschwebt, beweist eine Stelle, wo sie ihm unwillkürlich entwischte. Carlos dringt darauf, daß er fliehen soll, ehe die Folgen seiner kecken Tat eintreffen. „War ich auch so gewissenhaft, Carlos," gibt er ihm zur Antwort, „da du, ein Knabe, für mich geblutet hast?" Die Königin, von ihrem Schmerz hingerissen, beschuldigt ihn sogar, daß er diesen Entschluß längst schon mit sich herumgetragen —

„Sie stürzten sich in diese Tat, die Sie
erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie. Sie haben längst darnach
gedürstet!"

Endlich will ich ja den Marquis von Schwärmerei durchaus nicht freigesprochen haben. Schwärmerei und Enthusiasmus berühren einander so nahe, ihre Unterscheidungslinie ist so fein, daß sie im Zustande leidenschaftlicher Erhitzung nur allzu leicht überschritten werden kann. Und der Marquis hat nur wenige Augenblicke zu dieser Wahl! Dieselbe Stellung des Gemüts, worin er die Tat beschließt, ist auch dieselbe, worin er den unwiderruflichen Schritt zu ihrer Ausführung tut. Es wird ihm nicht so gut, seinen Entschluß in einer andern Seelenlage noch einmal anzuschauen, ehe er ihn in Erfüllung bringt — wer weiß,

ob er ihn dann nicht anders gefaßt hätte! Ein solche andere Seelenlage z. B. ist die, worin er von der Königin geht. „O!“ ruft er aus, „das Leben ist doch schön!“ — Aber diese Entdeckung macht er zu spät. Er hüllt sich in die Größe seiner Tat, um keine Reue darüber zu empfinden.

Ueber Egmont, Trauerspiel von Goethe

Dieser fünfte Band der Goethischen Schriften, der durch eine Vignette und Titelkupfer, von der Angelika Kaufmann gezeichnet und von Lips in Rom gestochen, verschönert wird, enthält außer einem ganz neuen Stück, „Egmont“, die zwei schon längst bekannten Singspiele „Claudine von Villa Bella“ und „Erwin und Elmire“, beide nunmehr in Jamben und durchaus sehr verändert. Ihre Beurteilung versparen wir, bis die ganze Ausgabe vollendet sein wird, und verweilen uns jetzt bloß bei dem Trauerspiele „Egmont“, das auch besonders zu haben ist, als einer ganz neuen Erscheinung.

Entweder es sind außerordentliche *Handlungen* und *Situationen*, oder es sind *Leidenschaften*, oder es sind *Charaktere*, die dem tragischen Dichter zum Stoff dienen; und wenngleich oft alle diese drei, als Ursache und Wirkung, in *einem* Stücke sich beisammen finden, so ist doch immer das eine oder das andere vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen. Ist die Begebenheit oder Situation das Hauptaugenmerk des Dichters, so braucht er sich nur insofern in die Leidenschaft- und Charakter-

schilderung einzulassen, als er jene durch diese herbeiführt. Ist hingegen die Leidenschaft sein Hauptzweck, so ist ihm oft die unscheinbarste Handlung schon genug, wenn sie jene nur ins Spiel setzt. Ein am unrechten Orte gefundenes Schnupftuch veranlaßt eine Meisterszene im „Mohren von Venedig". Ist endlich der Charakter sein vorzüglicheres Augenmerk, so ist er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darstellung des ganzen Menschen verbietet ihm sogar, einer Leidenschaft zu viel Raum zu geben. Die alten Tragiker haben sich beinah einzig auf Situationen und Leidenschaften eingeschränkt. Darum findet man bei ihnen auch nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik. Erst in neuern Zeiten, und in diesen erst seit Shakespeare, wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereichert; er war der erste, der in seinem „Macbeth", „Richard III." usw. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns der Verfasser des „Götz von Berlichingen" das erste Muster in dieser Gattung. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie viel oder wie wenig sich diese neue Gattung mit dem letzten Zwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, verträgt; genug, sie ist einmal vorhanden, und ihre Regeln sind bestimmt.

Zu dieser letzten Gattung nun gehört das vorliegende Stück, und es ist leicht einzusehen, inwiefern die vorangeschickte Erinnerung mit demselben zusammenhängt. Hier ist keine hervorstechende Begebenheit, keine vorwaltende Leidenschaft, keine Verwickelung, kein

dramatischer Plan, nichts von dem allem; — eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelnen Handlungen und Gemälde, die beinahe durch nichts als durch den Charakter zusammengehalten werden, der an allen Anteil nimmt und auf den sich alle beziehen. Die Einheit dieses Stücks liegt also weder in den Situationen noch in irgend einer Leidenschaft, sondern sie liegt in dem Menschen. Egmonts wahre Geschichte konnte dem Verfasser auch nicht viel mehreres liefern. Seine Gefangennehmung und Verurteilung hat nichts Außerordentliches, und sie selbst ist auch nicht die Folge irgend einer einzelnen interessanten Handlung, sondern vieler kleinern, die der Dichter alle nicht brauchen konnte, wie er sie fand, die er mit der Katastrophe auch nicht so genau zusammenknüpfen konnte, daß sie eine dramatische Handlung mit ihr ausmachten. Wollte er also diesen Gegenstand in einem Trauerspiel behandeln, so hatte er die Wahl, entweder eine ganz neue Handlung zu dieser Katastrophe zu erfinden, diesem Charakter, den er in der Geschichte vorfand, irgend eine herrschende Leidenschaft unterzulegen oder ganz und gar auf diese zwo Gattungen der Tragödie Verzicht zu tun und den Charakter selbst, von dem er hingerissen war, zu seinem eigentlichen Vorwurf zu machen. Und dieses letztere, das Schwerere unstreitig, hat er vorgezogen, weniger vermutlich aus zu großer Achtung für die historische Wahrheit, als weil er die Armut seines Stoffs durch den Reichtum seines Genies ersetzen zu können fühlte.

In diesem Trauerspiel also — oder Rezensent müßte sich ganz in dem Gesichtspunkte geirret haben —

wird ein Charakter aufgeführt, der in einem bedenklichen Zeitlauf, umgeben von den Schlingen einer arglistigen Politik, in nichts als sein Verdienst eingehüllt, voll übertriebenen Vertrauens zu seiner gerechten Sache, die es aber nur für ihn allein ist, gefährlich wie ein Nachtwanderer auf jäher Dachspitze wandelt. Diese übergroße Zuversicht, von deren Ungrund wir unterrichtet werden, und der unglückliche Ausschlag derselben sollen uns Furcht und Mitleiden einflößen oder uns tragisch rühren — und diese Wirkung wird erreicht

In der Geschichte ist Egmont kein *großer* Charakter, er ist es auch in dem Trauerspiele nicht. Hier ist er ein wohlwollender, heiterer und offener Mensch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichsinnigen Vertrauens zu sich selbst und zu andern, frei und kühn, als ob die Welt ihm gehörte, brav und unerschrocken, wo es gilt, dabei großmütig, liebenswürdig und sanft, im Charakter der schöneren Ritterzeit, prächtig und etwas Prahler, sinnlich und verliebt, ein fröhliches Weltkind — alle diese Eigenschaften in eine lebendige, menschliche, durchaus wahre und individuelle Schilderung verschmolzen, die der verschönernden Kunst nichts, auch gar nichts zu danken hat. Egmont ist ein Held, aber auch ganz nur ein flämischer Held, ein Held des sechzehnten Jahrhunderts; Patriot, jedoch ohne sich durch das allgemeine Elend in seinen Freuden stören zu lassen; Liebhaber, ohne darum weniger Essen und Trinken zu lieben. Er hat Ehrgeiz, er strebt nach einem großen Ziele, aber das hält ihn nicht ab, jede Blume aufzulesen, die er auf seinem Wege findet, hindert ihn nicht, des Nachts zu seinem Liebchen zu schleichen, das

kostet ihm keine schlaflosen Nächte. Tolldreist wagt er bei St. Quentin und Gravelingen sein Leben, aber er möchte weinen, wenn er von dieser freundlichen süßen Gewohnheit des Daseins und Wirkens scheiden soll. „Leb' ich nur," so schildert er sich selbst, „um aufs Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewiß sei? Und diesen wieder mit Sorgen und Grillen verzehren? — Wir haben die und jene Torheit in einem lustigen Augenblick empfangen und geboren; sind schuld, daß eine ganze edle Schar mit Bettelsäcken und mit einem selbstgewählten Unnamen dem König seine Pflicht mit spottender Demut ins Gedächtnis rief; sind schuld — was ist's nun weiter? Ist ein Fastnachtsspiel gleich Hochverrat? Sind uns die kurzen bunten Lumpen zu mißgönnen, die ein jugendlicher Mut um unsers Lebens arme Blöße hängen mag? Wenn ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran? Scheint mir die Sonne heut', um das zu überlegen, was gestern war?" — Durch seine schöne Humanität, nicht durch Außerordentlichkeit, soll dieser Charakter uns rühren; wir sollen ihn lieb gewinnen, nicht über ihn erstaunen. Diesem letztern scheint der Dichter so sorgfältig aus dem Wege gegangen zu sein, daß er ihm eine Menschlichkeit über die andere beilegt, um ja seinen Helden zu uns herab zu ziehen — daß er ihm endlich nicht einmal so viel Größe und Ernst mehr übrig läßt, als unsrer Meinung nach unumgänglich erfordert wird, diesen Menschlichkeiten selbst das höchste Interesse zu verschaffen. Wahr ist es, solche Züge menschlicher Schwachheit ziehen oft unwiderstehlich an — in einem H e l-

dengemälde, wo sie mit großen Handlungen in schöner Mischung zerfließen. Heinrich IV. von Frankreich kann uns nach dem glänzendsten Siege nicht interessanter sein als auf einer nächtlichen Wanderung zu seiner Gabriele; — aber durch welche strahlende Tat, durch was für gründliche Verdienste hat sich Egmont bei uns das Recht auf eine ähnliche Teilnahme und Nachsicht erworben? Zwar heißt es, diese Verdienste werden als schon geschehen vorausgesetzt, sie leben im Gedächtnis der ganzen Nation, und alles, was er spricht, atmet den Willen und die Fähigkeit, sie zu erwerben. Richtig! Aber das ist eben das Unglück, daß wir seine Verdienste von Hörensagen wissen und auf Treu und Glauben anzunehmen gezwungen werden, — seine Schwachheiten hingegen mit unsern Augen sehen. Alles weiset auf diesen Egmont hin, als auf die letzte Stütze der Nation, und was tut er eigentlich Großes, um dieses ehrenvolle Vertrauen zu verdienen? (Denn folgende Stelle darf man doch wohl nicht dagegen anführen: „Die Leute," sagt Egmont, „erhalten sie [die Liebe] auch meist allein, die nicht darnach jagen. Klärchen. Hast du diese stolze Anmerkung über dich selbst gemacht? du, den alles Volk liebt? Egmont. Hätte ich nur etwas für sie getan! Es ist ihr guter Wille, mich zu lieben.") Ein großer Mann soll er nicht sein, aber auch erschlaffen soll er nicht; eine relative Größe, einen gewissen Ernst verlangen wir mit Recht von jedem Helden eines Stückes; wir verlangen, daß er über dem Kleinen nicht das Große hintansetze, daß er die Zeiten nicht verwechsele. Wer wird z. B. folgendes billigen? Oranien

ist eben von ihm gegangen; Oranien, der ihn mit allen Gründen der Vernunft auf sein nahes Verderben hingewiesen, der ihn, wie uns Egmont selbst gesteht, durch diese Gründe erschüttert hat. „Dieser Mann," sagt er, „trägt seine Sorglichkeit in mich herüber. — Weg! — Das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, wirf ihn wieder heraus! Und von meiner Stirne die sinnenden Runzeln wegzubaden, gibt es ja wohl noch ein freundlich Mittel." Dieses freundliche Mittel nun — wer es noch nicht weiß — ist kein andres als ein Besuch beim Liebchen! Wie? Nach einer so ernsten Aufforderung keinen andern Gedanken als nach Zerstreuung? Nein, guter Graf Egmont! Runzeln, wo sie hingehören, und freundliche Mittel, wo sie hingehören! Wenn es euch zu beschwerlich ist, Euch Eurer eignen Rettung anzunehmen, so mögt ihr's haben, wenn sich die Schlinge über euch zusammenzieht. Wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken.

Hätte also die Einmischung dieser Liebesangelegenheit dem Interesse wirklich Schaden getan, so wäre dieses doppelt zu beklagen, da der Dichter noch obendrein der historischen Wahrheit Gewalt antun mußte, um sie hervorzubringen. In der Geschichte nämlich war Egmont verheiratet und hinterließ neun (andre sagen elf) Kinder, als er starb. Diesen Umstand konnte der Dichter wissen und nicht wissen, wie es sein Interesse mit sich brachte; aber er hätte ihn nicht vernachlässigen sollen, sobald er Handlungen, welche natürliche Folgen waren, in sein Trauerspiel aufnahm. Der wahre Egmont hatte durch eine prächtige Lebensart sein Ver-

mögen äußerst in Unordnung gebracht und b r a u ch t e a l s o den König, wodurch seine Schritte in der Republik sehr gebunden wurden. Besonders aber war es seine Familie, was ihn auf eine so unglückliche Art in Brüssel zurückhielt, da fast alle seine übrigen Freunde sich durch die Flucht retteten. Seine Entfernung aus dem Lande hätte ihm nicht bloß die reichen Einkünfte von zwo Statthalterschaften gekostet; sie hätte ihn auch zugleich um den Besitz aller seiner Güter gebracht, die in den Staaten des Königs lagen und sogleich dem Fiskus anheim gefallen sein würden. Aber weder er selbst, noch seine Gemahlin, eine Herzogin von Bayern, waren gewohnt, Mangel zu ertragen; auch seine Kinder waren nicht dazu erzogen. Diese Gründe setzte er selbst bei mehreren Gelegenheiten dem Pr. v. O., der ihn zur Flucht bereden wollte, auf eine rührende Art entgegen; diese Gründe waren es, die ihn so geneigt machten, sich an dem schwächsten Aste von Hoffnung zu halten und sein Verhältnis zum König von der besten Seite zu nehmen. Wie zusammenhängend, wie menschlich wird nunmehr sein ganzes Verhalten! Er wird nicht mehr das Opfer einer blinden törichten Zuversicht, sondern der übertrieben ängstlichen Zärtlichkeit für die Seinigen. Weil er zu fein und zu edel denkt, um einer Familie, die er über alles liebt, ein hartes Opfer zuzumuten, stürzt er sich selbst ins Verderben. Und nun der Egmont im Trauerspiel! — Indem der Dichter ihm Gemahlin und Kinder n i m m t, zerstört er den ganzen Zusammenhang seines Verhaltens. Er ist ganz gezwungen, dieses unglückliche B l e i b e n aus einem leichtsinnigen Selbstvertrauen entspringen zu lassen, und

verringert dadurch gar sehr unsre Achtung für den Verstand seines Helden, ohne ihm diesen Verlust von seiten des Herzens zu ersetzen. Im Gegenteil — er bringt uns um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemahls, — um uns einen Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlag dafür zu geben, der die Ruhe eines liebenswürdigen Mädchens, das ihn nie besitzen und noch weniger seinen Verlust überleben wird, zugrunde richtet, dessen Herz er nicht einmal besitzen kann, ohne eine Liebe, die glücklich hätte werden können, vorher zu zerstören, der also, mit dem besten Herzen zwar, zwei Geschöpfe unglücklich macht, um die sinnenden Runzeln von seiner Stirne wegzubaden. Und alles dieses kann er noch außerdem erst nur auf Unkosten der historischen Wahrheit möglich machen, die der dramatische Dichter allerdings hintansetzen darf, um das Interesse seines Gegenstandes zu erheben, aber nicht um es zu schwächen. Wie teuer läßt er uns also diese Episode bezahlen, die, an sich betrachtet, gewiß eines der schönsten Gemälde ist, die in einer größern Komposition, wo sie von verhältnismäßig großen Handlungen aufgewogen würde, von der höchsten Wirkung würde gewesen sein.

Egmonts tragische Katastrophe fließt aus seinem politischen Leben, aus seinem Verhältnis zu der Nation und zu der Regierung. Eine Darstellung des damaligen politischbürgerlichen Zustandes der Niederlande mußte daher seiner Schilderung zum Grund liegen, oder vielmehr selbst einen Teil der dramatischen Handlung mit ausmachen. Betrachtet man nun, wie wenig sich

Staatsaktionen überhaupt dramatisch behandeln lassen, und was für Kunst dazu gehöre, so viele zerstreute Züge in ein faßliches, lebendiges Bild zusammenzutragen und das Allgemeine wieder im Individuellen anschaulich zu machen, wie z. B. Shakespeare in seinem J. Cäsar getan hat; betrachtet man ferner das Eigentümliche der Niederlande, die nicht eine Nation, sondern ein Aggregat mehrerer kleinen sind, die unter sich aufs schärfste kontrastieren, sodaß es unendlich leichter war, uns nach Rom als nach Brüssel zu versetzen; betrachtet man endlich, wie unzählig viele kleine Dinge zusammenwirkten, um den Geist jener Zeit und jenen politischen Zustand der Niederlande hervorzubringen: so wird man nicht aufhören können, das schöpferische Genie zu bewundern, das alle diese Schwierigkeiten besiegt und uns mit einer Kunst, die nur von derjenigen erreicht wird, womit es uns selbst in zwei andern Stükken in die Ritterzeiten Deutschlands und nach Griechenland versetzte, nun auch in diese Welt gezaubert hat. Nicht genug, daß wir diese Menschen vor uns leben und wirken sehen, wir wohnen unter ihnen, wir sind alte Bekannte von ihnen. Auf der einen Seite die fröhliche Geselligkeit, die Gastfreundlichkeit, die Redseligkeit, die Großtuerei dieses Volks, der republikanische Geist, der bei der geringsten Neuerung aufwallt und sich oft ebenso schnell auf die seichtesten Gründe wieder gibt; auf der andern die Lasten, unter denen es jetzt seufzt, von den neuen Bischofsmützen an bis auf die französischen Psalmen, die es nicht singen soll — nichts ist vergessen, nichts ohne die höchste Natur und Wahrheit herbeigeführt. Wir sehen hier nicht bloß

den gemeinen Haufen, der sich überall gleich ist, wir erkennen darin den Niederländer und zwar den Niederländer dieses und keines andern Jahrhunderts; in diesem unterscheiden wir noch den Brüßler, den Holländer, den Friesen, und selbst unter diesen noch den Wohlhabenden und den Bettler, den Zimmermeister und den Schneider. So etwas läßt sich nicht wollen, nicht erzwingen durch Kunst. — Das kann nur der Dichter, der von seinem Gegenstand ganz durchdrungen ist. Diese Züge entwischen ihm, wie sie demjenigen, den er dadurch schildert, entwischen, ohne daß er es will oder gewahr wird; ein Beiwort, ein Komma zeichnet einen Charakter. Buyck, ein Holländer und Soldat unter Egmont, hat beim Armbrustschießen das Beste gewonnen und will, als König, die Herren gastieren. Das ist aber wider den Gebrauch.

„Buyck. Ich bin fremd und König und achte eure Gesetze und Herkommen nicht.

Jetter (ein Schneider aus Brüssel). Du bist ja ärger als der Spanier; der hat sie uns doch bisher lassen müssen.

Ruysum (ein Friesländer). Laßt ihn! doch ohne Präjudiz! Das ist auch seines Herren Art, splendid zu sein und es laufen zu lassen, wo es gedeiht!"

Wer glaubt nicht, in diesem doch ohne Präjudiz den zähen, auf seine Vorrechte wachsamen Friesen zu erkennen, der sich auch bei der kleinsten Bewilligung noch durch eine Klausel verwahrt. Wie wahr, wenn sich die Bürger von ihren Regenten unterreden —

„Das war ein Herr! (Von Karl V. spricht er). Er hatte die Hand über den ganzen Erdboden und war euch alles in allem — und wenn er euch begegnete, so grüßt' er euch, wie ein Nachbar den andern u. s. f. — Haben wir doch alle geweint, wie er seinem Sohn das Regiment hier abtrat — sagt' ich, versteht mich — der ist schon anders, der ist majestätischer.

Jetter. Er spricht wenig, sagen die Leute.

Soest. Er ist kein Herr für uns Niederländer. Unsre Fürsten müssen froh und frei sein wir wir, leben und leben lassen" u. s. w.

Wie treffend schildert er uns durch einen einzigen Zug das Elend jener Zeiten: Egmont geht über die Straße, und die Bürger sehen ihm mit Bewunderung nach.

„Zimmermeister. Ein schöner Herr!

Jetter. Sein Hals wär' ein rechtes Fressen für einen Scharfrichter."

Die wenigen Szenen, wo sich die Bürger von Brüssel unterreden, scheinen uns das Resultat eines tiefen Studiums jener Zeiten und jenes Volks zu sein, und schwerlich findet man in so wenigen Worten ein schöneres historisches Denkmal für jene Geschichte.

Mit nicht geringer Wahrheit ist derjenige Teil des Gemäldes behandelt, der uns von dem Geiste der Regierung und den Anstalten des Königs zu Unterdrükkung des niederländischen Volks unterrichtet. Milder und menschlicher ist doch hier alles, und sehr veredelt ist besonders der Charakter der Herzogin von Parma. „Ich weiß, daß einer ein ehrlicher und verständiger

Mann sein kann, wenn er gleich den nächsten und besten Weg zum Heil seiner Seele verfehlt hat," konnte eine Zöglingin des Ignatius Loyola wohl nicht sagen. Besonders gut verstand es der Dichter, durch eine gewisse Weiblichkeit, die er aus ihrem sonst männischen Charakter sehr glücklich hervorscheinen läßt, das kalte Staatsinteresse, dessen Exposition er ihr anvertrauen mußte, mit Licht und Wärme zu beseelen und ihm eine gewisse Individualität und Lebendigkeit zu geben. Vor seinem Herzog von Alba zittern wir, ohne uns mit Abscheu von ihm wegzukehren; es ist ein fester, starrer, unzugänglicher Charakter, „ein eherner Turm ohne Pforte, wozu die Besatzung Flügel haben muß". Die kluge Vorsicht, womit er die Anstalten zu Egmonts Verhaftung trifft, ersetzt ihm an unsrer Bewunderung, was ihm an unserm Wohlwollen abgeht. Die Art, wie er uns in seine innerste Seele hineinführt und uns auf den Ausgang seines Unternehmens spannt, macht uns auf einen Augenblick zu Teilhabern desselben; wir interessieren uns dafür, als gält' es etwas, das uns lieb ist.

Meisterhaft erfunden und ausgeführt ist die Szene Egmonts mit dem jungen Alba im Gefängnis, und sie gehört dem Verf. ganz allein. Was kann rührender sein, als wenn ihm dieser Sohn seines Mörders die Achtung bekennt, die er längst im stillen gegen ihn getragen. „Dein Name war's, der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete. Wie oft hab' ich nach dir gehorcht, gefragt! Des Kindes Hoffnung ist der Jüngling, des Jünglings der Mann. So bist du vor mir hergeschritten; immer vor,

und ohne Neid sah ich dich vor und schritt dir nach und fort und fort. Nun hofft' ich endlich dich zu sehen und sah dich, und mein Herz flog dir entgegen. Nun hofft' ich erst mit dir zu sein, mit dir zu leben, dich zu fassen, dich — Das ist nun alles weggeschnitten, und ich sehe dich hier!" — Und wenn ihm Egmont darauf antwortet: „War dir mein Leben ein Spiegel, in welchem du dich gern betrachtetest, so sei es auch mein Tod. Die Menschen sind nicht bloß zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedne lebt uns. Ich lebe dir und habe mir genug gelebt. Eines jeden Tages hab' ich mich gefreut" u. s. f. — Die übrigen Charaktere im Stück sind mit wenigem treffend gezeichnet; eine einzige Szene schildert uns den schlauen, wortkargen, alles verknüpfenden und alles fürchtenden Oranien. Alba sowohl als Egmont malen sich in den Menschen, die ihnen nahe sind; diese Schilderungsart ist vortrefflich. Um alles Licht auf den einzigen Egmont zu versammeln, hat der Dichter ihn ganz isoliert, darum auch der Graf von Hoorne, der e i n Schicksal mit ihm hatte, weggeblieben ist. Ein ganz neuer Charakter ist Brackenburg, Klärchens Liebhaber, den Egmont verdrängt hat. Dieses Gemälde des melancholischen Temperaments mit leidenschaftlicher Liebe wäre einer eigenen Auseinandersetzung wert. Klärchen, die ihn für Egmont aufgegeben, hat Gift genommen und geht ab, nachdem sie ihm den Rest zurückgelassen. Er sieht sich allein. Wie schrecklich schön ist diese Schilderung: „Sie läßt mich stehn, mir selber überlassen. Sie teilt mit mir den Todestropfen und schickt mich weg! von ihrer Seite weg! Sie zieht mich an, und stößt ins

Leben mich zurück. O Egmont, welch preiswürdig Los fällt dir! Sie geht voran; sie bringt den ganzen Himmel dir entgegen? Und soll ich folgen? wieder seitwärts stehn? den unauslöschlichen Neid in jene Wohnungen hinübertragen? Auf Erden ist kein Bleiben mehr für mich, und Höll' und Himmel bieten gleiche Qual." — Klärchen selbst ist unnachahmlich schön und wahr gezeichnet. Auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen, und ein niederländisches Mädchen — durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zustand der Ruhe, hinreißend und herrlich im Zustand des Affekts. Aber wer zweifelt, daß der Verf. in einer Manier unübertrefflich sei, worin er sein eigenes Muster ist!

Je höher die Illusion in dem Stück getrieben ist, desto unbegreiflicher wird man es finden, daß der Verf. selbst sie mutwillig zerstört. Egmont hat alle seine Angelegenheiten berichtigt und schlummert endlich, von Müdigkeit überwältigt, ein. Eine Musik läßt sich hören, und hinter seinem Lager scheint sich die Mauer aufzutun, eine glänzende Erscheinung, die Freiheit in Klärchens Gestalt, zeigt sich in einer Wolke. — Kurz, mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation werden wir durch einen Salto mortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum — zu sehen. Lächerlich würde es sein, dem Verf. dartun zu wollen, wie sehr er sich dadurch an Natur und Wahrheit versündigt habe; das hat er so gut und besser gewußt als wir, aber ihm schien die Idee, Klärchen und die Freiheit, Egmonts beide herrschende Gefühle, in Egmonts Kopf allegorisch zu verbinden, sinnreich genug, um diese Freiheit allen-

falls zu entschuldigen. Gefalle dieser Gedanke, wem er will — Rez. gesteht, daß er gern einen witzigen Einfall entbehrt hätte, um eine Empfindung ungestört zu genießen.

Ueber Goldonis Memoiren

Nachrichten von dem Leben und der Bildung eines Schriftstellers, der beinahe 200 dramatische Stücke in Prosa und in Versen geliefert hat und in der theatralischen Kunst seines Volks als Reformator aufgetreten ist, müßten an sich schon jeden Freund der schönen Literatur interessieren. Aber eine abwechselnde Mannigfaltigkeit von Begebenheiten, Anekdoten, Sittengemälden u. dgl. m., mit denen diese Lebensbeschreibung durchflochten ist, die beleuchtenden Blicke, die auf das Theaterwesen und den dramatischen Geschmack der Italiener darin geworfen werden, eine Menge geistreicher und unterrichtender Bemerkungen über die Sitten und das häusliche Leben der Italiener und noch ausführlichere Nachrichten aus Paris, eine leichte, lebhafte und fast dramatische Darstellung, ein charakteristischer Vortrag, der uns in die Gesellschaft des Autors bringt und ihn besser schildert als alle seine Werke, die unverkennbare Sprache der Wahrheit und der Geist herzlicher Gutmütigkeit, der durch das ganze Werk ausgegossen ist, machen es für alle Leser ohne Unterschied interessant und empfehlungswürdig. Ein zweiundsiebenzigjähriger Greis erzählt uns hier im Ton der angenehmsten Munterkeit die großen und kleinen Merkwür-

digkeiten seines schriftstellerischen, häuslichen und gesellschaftlichen Lebens, und wenn er in der Wahl der letztern auch nicht immer streng genug gewesen ist, so sollte schon allein die naive Treuherzigkeit, die ihn einen so hohen Grad von Teilnehmung bei dem Leser voraussetzen läßt, ihm die Nachsicht desselben erwerben. Große Gesinnungen und eine philosophische Verleugnungsgabe darf man hier freilich nicht suchen. So muß man sich auch an einem reichen Maße von Autor-Eitelkeit, die oft ins Lächerliche, an einer gewissen Eigennützigkeit, die oft ins Armselige und Niedrige fällt, nicht stoßen, um diesen Charakter lieb zu gewinnen; aber ein weiches zartfühlendes Herz, die unbegrenzteste Bonhommie, eine unerschöpfliche Quelle von fröhlicher Laune und eine seltene Billigkeit gegen fremde Verdienste geben ihm an unserm Wohlwollen wieder, was er an unserer Bewunderung etwa verloren haben mag. Seine Schwächen selbst, die er uns entweder mit Offenheit bekennt oder auch, ohne es selbst zu wissen, schildert, und die man übrigens einem 72jährigen Greis sehr geneigt sein wird zu verzeihen, tragen vielmehr zum Interesse der Erzählung bei, als daß sie es schwächen sollten. Auch hat seine gefällige Meinung von ihm selbst gar nichts von dem anstößigen widrigen Egoismus, womit so viele, weit größere, Schriftsteller ihren Leser drücken — eine Bemerkung, die sich dem Rezensenten vorzüglich in dem XVI. und XVII. Kapitels des III. Teils aufgedrungen hat, wo unser Autor seine Zusammenkunft mit J. J. Rousseau beschreibt. Wie gern würde man einem Goldoni ein parteiisches Urteil über diesen ihm so höchst fremdartigen

Charakter verziehen haben, und doch dürften wenige Leser sein, denen nach Lesung dieser Stellen der große philosophische Dichter neben dem italienischen Komödienschreiber nicht — sehr klein erschiene. (Aus einer Rezension.)

Aus Briefen

Indessen, wenn mein Carlos auch ein noch so verfehltes Theaterstück ist, so halte ich doch dafür, daß unser Publikum ihn noch zehnmal wird aufführen sehen können, ehe es das Gute begriffen und ausgeschöpft hat, was seine Fehler aufwägen soll. Ich glaube, erst alsdann, wenn man das Gute eines Dinges eingesehen hat, ist man berechtigt, das Urteil über das Schlimme zu sprechen.

*

Neulich hätt' ich ihn (Wieland) fast auf den Kopf gestellt; ich war just in einer meiner widersprechenden Launen, und da erklärte ich ihm, als das Gespräch auf französischen Geschmack roulierte, daß ich mich anheischig machte, jede einzelne Szene aus jedem französischen Tragiker wahrer und also besser zu machen. Du kannst ungefähr wissen, wie ich das meinen mußte, aber ihm hatte ich in die Seele gegriffen. Er führte mir meinen Carlos zur Widerlegung an; wo ich nämlich gerade die Fehler hätte, die ich an den Franzosen tadle. Ich sagte ihm, daß aus den dreißig Bogen Carlos gewiß sieben herauszubringen seien, worin reine Natur sei (und habe ich nicht recht?); er solle mir das an einem französischen Stücke

probieren. Er ſolle mir den Marquis Poſa in einer Szene mit einem König Philipp ſoweit kommen laſſen, ohne meinen Weg einzuſchlagen, oder er ſolle eine dreizehn Blätter ſtarke Szene zwiſchen Carlos und der Eboli in franzöſiſchem Geſchmacke ſchreiben laſſen, und ſehen, wer ſie aushält.

*

Die Szenen aus dem heimlichen Gericht gefallen mir weniger, ſomehr ich ſie leſe, weil ſie keinen Gedanken im Rückhalt haben, den ſie nicht ausſagen, kurz, weil ſie erſtaunlich wortreich ſind.

*

Mein Euripides gibt mir noch viel Vergnügen, und ein großer Teil davon kommt auch auf ſein Altertum. Den Menſchen ſich ſo ewig ſelbſtgleich zu finden, dieſelben Leidenſchaften, dieſelben Kolliſionen der Leidenſchaften, dieſelbe Sprache der Leidenſchaften. Bei dieſer unendlichen Mannigfaltigkeit immer doch dieſe Aehnlichkeit, dieſe Einheit derſelben Menſchenform. Oft iſt die Ausführung ſo, daß kein anderer Dichter ſie beſſer machen könnte; zuweilen aber verbittert er mir Genuß und Mühe durch viele Langeweile. Im Leſen ginge ſie noch an, aber ſie überſetzen zu müſſen und zwar gewiſſenhaft! Oft macht mir das Schlechtere die meiſte Mühe.

*

Noch immer habe ich den Euripides vor. Die Iphigenia iſt zwar nicht ſein beſtes Stück; aber es wäre nicht gut, wenn ich das Beſte gewählt hätte, um Lehrgeld darin zu geben. Die Hauptſache iſt die Manier,

die im Schlechten herrscht wie im Besten, und in jenem fast noch leichter bemerkt wird. Mein Stil hat dieser Reinigung sehr nötig.

1789

Ueber die Iphigenie auf Tauris

Dieser dritte Band der Goethischen Werke enthält außer dem schon bekannten Trauerspiel „Clavigo" zwei neue Dramen: „Iphigenie auf Tauris", ein Schauspiel in fünf Akten, und ein kleineres Stück: „Die Geschwister". Wir schränken uns hier allein auf das zweite ein, eine ganz neue und merkwürdige Erscheinung in der dramatischen Literatur der Deutschen, die in allem Betracht die genaueste Erörterung verdienet.

Als der berühmte Verfasser mit seinem „Götz von Berlichingen" zum erstenmal in der literarischen Welt auftrat, widerfuhr ihm von dem großen Haufen seiner Kritiker, was jedem Schriftsteller, der sich auf eine außerordentliche Art ankündigt, von dem Haufen gewöhnlich widerfährt. Aus seinem ersten Produkte wies man ihm sein Fach an; man zog daraus den Schluß auf alle folgende, man setzte seinem Genie Regel und Grenze. Seine damals noch mutwilligere Phantasie hatte die Schranken der Regel zu eng gefunden und übertreten; daraus wurde gefolgert, daß dieser Schriftsteller sich Shakespeare zum Muster gewählt und aller Kritik den tödlichsten Haß geschworen habe; und alle die engen Köpfe, die sich nicht anders als nach der

Regel interessieren und vergnügen lassen, triumphierten im stillen, daß sie dadurch überhoben würden, gerecht gegen sein Genie zu sein. An dieser Klasse von Lesern hätte der Verfasser schwerlich eine ehrenvollere und schönere Rache nehmen können als durch gegenwärtiges Stück, das zum lebendigsten Beweise dienet, wie groß sein schöpferischer Geist auch im größten Zwange der Regel bleibt, ja wie er diesen Zwang selbst zu einer neuen Quelle des Schönen zu verarbeiten versteht. Hier sieht man ihn ebenso und noch weit glücklicher mit den griechischen Tragikern ringen, als er in seinem „Götz von Berlichingen" mit dem britischen Dichter gerungen hat. In griechischer Form, deren er sich ganz zu bemächtigen gewußt hat, die er bis zur höchsten Verwechselung erreicht hat, entwickelt er hier die ganze schöpferische Kraft seines Geistes und läßt seine Muster in ihrer eignen Manier hinter sich zurück.

Man kann dieses Stück nicht lesen, ohne sich von einem gewissen Geiste des Altertums angeweht zu fühlen, der für eine bloße, auch die gelungenste Nachahmung viel zu wahr, viel zu lebendig ist. Man findet hier die imponierende große Ruhe, die jede Antike so unerreichbar macht, die Würde, den schönen Ernst, auch in den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft — dies allein rückt dieses Produkt aus der gegenwärtigen Epoche hinaus, daß der Dichter gar nicht nötig gehabt hätte, die Illusion noch auf eine andere Art — die fast an Kunstgriffe grenzt — zu suchen, nämlich durch den Geist der Sentenzen, durch eine Ueberladung des Dialogs mit Epitheten, durch eine oft mit Fleiß schwerfällig gestellte Wortfolge und dergleichen mehr — die freilich

auch an Altertum und oft allzustark an seine Muster erinnern, deren er aber um so eher hätte entübrigt sein können, da sie wirklich nichts zur Vortrefflichkeit des Stücks beitragen und ihm ohne Notwendigkeit den Verdacht zuziehen, als wenn er sich mit den Griechen in ihrer ganzen Manier hätte messen wollen.

Vielleicht dürfte es dem größeren Teile des Publikums, der mit den griechischen Tragikern wenig Bekanntschaft hat, nicht unangenehm sein, wenn wir die deutsche Iphigenie neben die griechische des Euripides stellen und diesen Weg einschlagen, ihm eine richtige Idee von der erstern zu geben.

Iphigenie eröffnet das griechische Trauerspiel mit einem Selbstgespräch vor dem Tempel Dianens, worin sie uns mit ihrer Geschichte bis auf den gegenwärtigen Augenblick, ihren Aufenthalt im Tempel der tauriischen Göttin, kürzlich bekannt macht. Man erfährt von ihr die Gewohnheit dieses barbarischen Volks, alle Fremdlinge, die an dieser Küste landen, der Diana zu opfern, und daß sie selbst als Priesterin dieses Amt zu übernehmen habe. Sie schließt mit Erzählung eines schreckhaften Traumes, der ihr den Tod ihres Bruders Orest zu verkündigen scheint, im Grunde aber die nachfolgende Entwicklung ihres Schicksals von ferne andeutet. Voll Glauben an diesen Traum geht sie, dem Verstorbenen mit ihren Jungfrauen die letzte Ehre zu erweisen.

Jetzt erscheint Orest mit seinem Freund Pylades auf der Szene. Ein Orakel des delphischen Apolls hat dem flüchtigen, von Furien verfolgten Orest im Tempel der tauriischen Diana Rettung und Genesung versprochen, wenn er der Göttin Bild dort entwenden

und nach Griechenland bringen würde. Unerkannt langen beide im Vorhof dieses Tempels an, den sie mit Schauern betrachten und noch die Spuren von Menschenblut darin zu erblicken glauben. Oreſt entsetzt sich und will fliehen. (Man erfährt nicht, woher er diesen Gebrauch der Menschenopfer erfahren, da er diesen Augenblick erst landet, noch mit niemand gesprochen, auch vorher nichts darum gewußt haben kann, wie sein jetziges Schrecken und seine vorhabende Flucht beweisen.) Pylades stellt ihm das Schändliche dieser Flucht vor Augen und bringt in ihn, das Orakel zu erfüllen. Sie kommen überein, die Nacht zu erwarten, um mit deren Begünstigung das Bild zu entwenden. Jetzt gehen sie, eine Grotte am Meer aufzusuchen, worin sie sich verbergen können.

Nun erscheint Iphigenie wieder in Gesellschaft des Chors, der aus gefangenen Griechinnen besteht. Sie bringt mit ihnen ihrem Bruder das Totenopfer. Sie weint über die Unfälle ihres Hauses, die sie noch einmal wiederholt, und betrauert ihr eigenes Schicksal, an diesem unwirtbaren Ufer fremd und freudelos zu wohnen ἄγαμος, ἄτεκνος, ἄπολις, ἄφιλος, ohne Gemahl, ohne Kinder, ohne Vaterland, ohne Freunde.

Ein Schäfer kommt und bringt Nachricht von Gefangennehmung zweier Fremden, die man am Ufer entdeckt und, als sie sich zur Wehr gesetzt, durch die Menge überwältigt habe. Er beschreibt einen fürchterlichen Furienanfall, den der eine von ihnen gehabt habe. Iphigenie will wissen, wer diese Fremden seien. Er weiß nichts zu sagen, als daß sie Griechen sein müssen, daß einer den andern P y l a d e s gerufen; den

Namen des andern aber habe er nicht gehört. (Wozu dieser kleinliche Kunstgriff? Soll er das Interesse vermehren? Soll er Iphigenien in der Folge eine Frage ersparen? so ist er gewiß nicht zum glücklichsten gewählt, weil er den Zufall in den Plan mischt, den der tragische Dichter sorgfältig vermeiden muß. Hätte der Schäfer den Namen Orest noch aussprechen hören, so war's um den ganzen folgenden Gang der Tragödie geschehen. Leser und Zuschauer fühlen dies und empfinden es widrig, daß es nur an einem dünnen Haare gehangen hat, ob der Rest des Stücks so oder anders würde.) Der Schäfer erzählt, daß der König die Fremden bereits zum Opfer bestimmt habe, und wünscht der Priesterin Glück und noch recht viel solche Opfer, damit sie an Griechenland für die in Aulis erlittne Grausamkeit gerochen werde! Sie schickt ihn hinweg mit dem Befehl, ihr die Gefangenen herzuführen.

Iphigenie wirft sich ihre Unempfindlichkeit vor und gibt ihrem finstern Traume davon die Schuld. „Unglückliche," sagte sie, „wollen den Glücklichen nicht wohl, weil es ihnen selbst übel gehet." Sie wünscht Helena und Menelaus an diese taurische Küste: „Wie wollte ich sie ein Aulis hier finden lassen!" Sie erinnert sich der Grausamkeit ihres Vaters, der sie Dianen geschlachtet und nun vielleicht auch den Orest durch ein ähnliches Schicksal hingerafft habe. Sie kann nicht glauben, daß Menschenopfer einem göttlichen Wesen gefallen. „Die barbarischen Bewohner dieser Küste sind es, die die Schuld ihres eigenen Blutdurstes auf die Götter wälzen."

Der Chor unterredet sich von der Ankunft der

Fremden, von dem Weg, den sie wohl genommen haben möchten, und von den Gefahren dieser Reise. Er moralisiert über die Habsucht, welche die Menschen dahin bringe, Meere und barbarische Städte zu durchirren, und beschließt mit dem Wunsche, daß doch einmal ein griechisches Schiff sich hier zeigen möchte, seine Gefangenschaft zu endigen und ihn nach dem lieben Griechenland heimzubringen.

Dritter Aufzug. Die gefangenen Griechen werden vor die Priesterin geführt. Sie läßt ihnen die Hände losbinden. „Sie sind heilig," sagt sie, „sie müssen frei sein." Jetzt, nachdem sie die Wächter entfernt hat, beginnt eine Unterredung mit den Griechen, die wir darum ganz hieher setzen wollen, um dem Leser das Vergnügen zu verschaffen, sie mit einer ähnlichen des deutschen Dichters, die alsdann folgen wird, zu vergleichen.

„Arme Fremdlinge," redet Iphigenie sie an, „welche Mutter, welcher Vater gab euch das Leben? Welche Schwester, habt ihr eine Schwester, wird sich dieses brüderlichen Paares beraubet sehen? — Ach! Wer kennt den Ausgang der Dinge? Dunkel sind die Wege der Götter, und niemand ahnet das nahe Verderben. Unsern Augen verhüllt es das Schicksal — Aber sagt an — Von wannen kommt ihr, bedauernswürdige Fremdlinge? Was für eine weite Reise habt ihr in diese Gegend gemacht, und wie lange werdet ihr von euerm Vaterlande ausbleiben? Ihr werdet auf immerdar ausbleiben.

Orest. Wer du auch sein magst, unbekannte Frau — was weinest du und trauerst über Leiden, die uns

bedrohen? Die Furcht des Todes mit eiteln Tränen bekämpfen wollen, ist nicht weise. Wer ein Verhängnis, das er nicht abwenden kann, beweinet, macht aus einem Uebel zwei und wird darum nicht weniger sterben. Laß immer dem Schicksale seinen Lauf und höre auf, uns zu betrauern. Was für Opfer man in diesem Lande bringt, wissen wir und haben wir erfahren.

Iphigenie. Wer von euch beiden nennt sich Pylades? Dies laßt mich zuerst wissen.

Oreſt. Dieser hier — Was kann es dir aber für Freude machen, dieses zu wissen?

Iphigenie. Aus welcher Gegend Griechenlands gebürtig?

Oreſt. Wenn du dies auch erfährest — Was frommt dir das, Jungfrau?

Iphigenie. Brüder von einer Mutter?

Oreſt. Freundschaft, nicht Geburt, macht uns zu Brüdern.

Iphigenie (zu Oreſt). Aber du — welchen Namen gab dir dein Vater?

Oreſt. Ich bin unglücklich. Das ist mein Name.

Iphigenie. Das ist's nicht, was ich frage. Halte dich an dein Schicksal.

Oreſt. Laß mich unerkannt sterben, so wird niemand meines Unglücks spotten.

Iphigenie. Hast du solche Gesinnungen? Denkst du so edel?

Oreſt. Du opferst meinen Leib, nicht meinen Namen.

Iphigenie. Darf ich nicht wenigstens die Stadt wissen, die dir das Leben gab?

Oreſt. Jetzt empfang' ich den Tod — was kann mir jenes mehr nützen?

Iphigenie. Willſt du mir dieſen Dienſt nicht erzeigen?

Oreſt. Das glorreiche Argos iſt mein Geburtsland.

Iphigenie. Fremdling! Um der Götter willen! Iſt das wahr? Daher wärſt du gebürtig?

Oreſt. Ja, aus Mycene, die einſt ſo beglückt war.

Iphigenie. Verließeſt du dein Vaterland als ein Flüchtling, oder was für ein Schickſal entriß dich demſelben?

Oreſt. Wider Willen mußt' ich es fliehen, und doch war es mein eigener Vorſatz.

Iphigenie. Wirſt du mir gerne beantworten, was ich dich fragen möchte?

Oreſt. Wenn du dich hüten willſt, nach meinem Unglück zu fragen.

Iphigenie. Fremdling, du weißt nicht, wie willkommen du mir biſt aus Mycene!

Oreſt. Deſto beſſer für dich! Von mir kann ich dasſelbe nicht ſagen.

Iphigenie. Du haſt doch von Troja gehört, die in jedermanns Munde iſt.

Oreſt. Daß ich nie davon gehört hätte! daß ich ſie auch im Traum nie geſehen hätte!

Iphigenie. Sie ſtehe nicht mehr, ſagt man; ſie ſei mit Sturm erobert.

Oreſt. Man hat dir die Wahrheit geſagt.

Iphigenie. Helena iſt alſo mit Menelaus zurückgekehrt?

Oreſt. Sie iſt zurückgekehrt — und einem der Meinigen zum Verderben.

Iphigenie. Wo iſt ſie jetzt? Auch mir war ſie einſt zum Verderben.

Oreſt. Zu Sparta wohnt ſie bei ihrem erſten Gemahle.

Iphigenie. Allen Griechen ein Abſcheu wie mir!

Oreſt. Auch ich weiß davon zu erzählen.

Iphigenie. Und ſind die Griechen zurückgekehrt, wie die Sage verbreitet?

Oreſt. Wie viel fragſt du mit dieſer einzigen Frage!

Iphigenie. Ehe du ſtirbſt, gönne mir dieſe Erzählung.

Oreſt. Frage, was dir gefällt. Ich will dir antworten.

Iphigenie. Kehrte Kalchas der Prieſter von Troja zurück?

Oreſt. Das Gerücht ſagt ihn tot in Mycene.

Iphigenie. Heilige Vergelterin! — Und der Sohn des Laertes?

Oreſt. Sah ſeine Heimat noch nicht wieder — doch am Leben ſoll er noch ſein.

Iphigenie. Verderben über ihn! Mög' er ſie nie wiederſehen!

Oreſt. Wünſch' ihm nichts Böſes! Er hat der Leiden genug.

Iphigenie. Aber jener Sohn der Thetis — lebt Achilles noch?

Oreſt. Er iſt nicht mehr — und ſeine Hochzeit in Aulis war nichts!

Iphigenie. Betrug war sie! Laß die davon sprechen, die es zu ihrem Verderben erfuhren.

Oreſt. Aber sage mir, wer bist du, die nach den Schicksalen Griechenlands so genau und so wohl unterrichtet sich erkundigt?

Iphigenie. Ich bin selbst eine Griechin — aus Griechenland gerissen in der Blüte meiner Jugend.

Oreſt. Nun freilich ist deine Neugierde löblich.

Iphigenie. Was ward aber aus dem Feldherrn der Griechen, dem Glücklichgepriesenen?

Oreſt. Von welchem Feldherrn redest du? Denn wahrlich der, den ich kenne, kann nimmermehr damit gemeint sein.

Iphigenie. Agamemnon nannten sie ihn, den Sohn des Atreus.

Oreſt. Von diesem weiß ich nichts. Enthalte dich solcher Fragen.

Iphigenie. Um der Götter willen, Fremdling! Antworte mir. Richte meine Seele auf.

Oreſt. Der Unglückliche ist tot, und noch ein andrer folgt ihm ins Verderben.

Iphigenie. Tot! O ich Aermſte! — Tot! — Und wie fiel er?

Oreſt. Was seufzest du über ihn? Er gehörte dir ja nicht an.

Iphigenie. — — — Sein voriges Glück erpreßte mir diese Träne.

Oreſt. Ja. Schrecklich war sein Schicksal. Sein Weib brachte ihn ums Leben.

Iphigenie. O! dann ist sie beweinenswürdig wie er!

Oreſt. Jetzt aber höre auf und forſche nicht weiter.

Iphigenie. Noch dieſe einzige Frage — Lebt ſie noch, die Gattin des Unglückſeligen?

Oreſt. Sie iſt nicht mehr. Ihr Sohn, ſein Sohn hat ſie getötet.

Iphigenie. O des jammervollen Hauſes! Getötet? Wiſſentlich getötet?

Oreſt. Als der Rächer ſeines Vaters.

Iphigenie. Entſetzlich! — Gerecht und entſetzlich!

Oreſt. So gerecht es war — die Götter verfolgen ihn.

Iphigenie. Hinterließ Agamemnon ſonſt noch Kinder?

Oreſt. Eine einzige Tochter, Elektra.

Iphigenie. Wie? Und von jener, die in Aulis geopfert ward, hört man nichts mehr?

Oreſt. Nichts, als daß ſie tot ſei und das Licht der Sonne nicht mehr genieße.

Iphigenie. Sie iſt zu beweinen, wie ihr Vater, der ſie tötete.

Oreſt. Und um einer Nichtswürdigen willen tötete!

Iphigenie. Aber der Sohn des Ermordeten — lebt der noch in Argos?

Oreſt. Der Unglückliche lebt. Nirgends und überall.

Iphigenie. Er lebt! Hinweg mit euch, betrügeriſche nichtige Träume!" u. ſ. f.

Nun verfällt Iphigenie auf den Gedanken, einen dieſer Griechen dem Opfertode zu entziehen und durch ihn einen Brief nach Argos zu ſchicken. Ihre Wahl fällt auf Oreſten; ſein Freund ſoll ſterben für beide, weil der Staat es einmal ſo gebiete. Dagegen aber

ſetzt ſich Oreſt, er allein will ſterben, ſein Freund ſoll den Brief beſtellen und ſein Leben davonbringen. Dieſe Großmut rührt die Prieſterin. „Möchte der einzige übriggebliebene Zweig meines Hauſes dir gleichen! — Denn wiſſe, auch mir lebt ein Bruder, nur ſein Anblick iſt mir verſagt. Weil du es denn ſo willſt, ſo mag der gehen und den Brief beſtellen; du aber bleibſt und ſtirbſt, denn dich verlangt ja zu ſterben.“ (Man begreift nicht, warum ſie nicht beide rettet. Iſt es ihr bei einem möglich, warum nicht auch bei dem andern? Iſt es Gewiſſenhaftigkeit gegen das Geſetz? Sie verabſcheut es, und überdies will ſie es ja zum Vorteil des Pylades — oder vielmehr zu ihrem eigenen — übertreten.) Oreſt erkundigt ſich nun, wer das abſcheuliche Opfer an ihm vollziehen werde.

Iphigenie. Ich ſelbſt, als Prieſterin der Diana.

Oreſt. Ein unwürdiges, ein trauriges Amt für eine Jungfrau, wie du biſt.

Iphigenie. Die Notwendigkeit legt es mir auf. Der Notwendigkeit muß man gehorchen.

Oreſt. Du, ein junges Weib, willſt Männer mit dem Eiſen erwürgen?

Iphigenie. Nicht erwürgen. Mein Amt iſt, das heilige Waſſer über dein Haupthaar zu gießen.

Oreſt. Wer aber wird der Opferer ſein, wenn mir erlaubt iſt, es zu wiſſen?

Iphigenie. Drinnen im Tempel ſind welche, die dieſes Amt übernehmen werden.

Oreſt. Und welche Grabſtätte wird meinen Leichnam empfangen?

Iphigenie. Das heilige Feuer im Tempel und die dunkle Steinkluft.

Oreſt. Ach! daß keine ſchweſterliche Hand es hier ſchmücken wird!

Iphigenie. Ein eitler Wunſch, armer Fremdling, wer du auch ſein magſt — denn deine Schweſter wohnt ferne von dieſer barbariſchen Küſte. Doch, weil du aus Argos ſtammeſt, ſo will ich ſelbſt, was an mir iſt, dieſen letzten Dienſt dir erzeigen. Ich werde deine Grabſtätte ſchmücken und ſüßen Honig auf den Holzſtoß gießen. An mir ſollſt du keine Feindin finden" u. ſ. f.

Und nunmehr geht ſie in den Tempel, den Brief zu holen; die Gefangenen übergibt ſie den Wächtern, mit dem Befehl, ſie wohl zu hüten, aber nicht zu binden.

Der Chor, der ein wichtiges Intereſſe hat, Iphigenien nicht zu verraten, weil ſein eigenes Schickſal an ihres feſtgebunden iſt, beklagt Oreſten und wünſcht dem Pylades Glück zu ſeiner Errettung. Er geht und läßt beide Freunde allein. (Dies Weggehen des Chors iſt gegen das Herkommen auf der griechiſchen Bühne, aber Euripides mußte ihn wegſchaffen, um ihn bei der folgenden Szene nicht zum Zeugen zu haben, wodurch die Erkennungsſzene zugrunde gegangen ſein würde.)

„Wer iſt dieſe Jungfrau?" fragt Oreſt ſeinen Freund ganz verwundert „Wie ganz Griechin ſie war! wie wohl berichtet und wie genau ſie ſich nach dem Trojanerkriege erkundigte, nach der Heimkehr der Griechen, nach Kalchas dem Prieſter und nach dem Achilles! Wie ſie den unglückſeligen Agamemnon beklagte, ja ſeine Gemahlin, ſeine Kinder ſelbſt nicht vergaß! Gewiß!

dieſe Fremde iſt aus Argos gebürtig; wie hätte ſie ſonſt Briefe dahin zu ſchicken und mit ſo nahem Anteil nach den Begebenheiten in Mycene zu fragen!

Pylades. Du nimmſt dieſen Gedanken aus meiner Seele — Doch wem, der nur einige Neugierde nach dieſen Dingen hat, ſollte das Schickſal ſo großer Könige unbekannt bleiben? — Aber, Oreſtes — die Prieſterin ſagte noch etwas anders —

Oreſt. Was iſt das? Teile mir's mit, ſo können wir's vielleicht zuſammen herausbringen.

Pylades. Wenn du ſtirbſt, Oreſt, kann ich das Licht nicht mehr ſchauen. Zuſammen ſchifften wir, und zuſammen müſſen wir auch ſterben. Wie ſchändlich, wenn ich ohne dich nach Argos, nach Phocis zurückkäme! Du kennſt die böſen Zungen der Menſchen. Würde es nicht heißen, ich hätte dich als ein Verräter verlaſſen? oder dich gar ermordet, um mich als deiner Schweſter Gemahl in den Beſitz deines Erbes und deiner Herrſchaft zu ſetzen? Nein! davor graut mir. Dieſer Argwohn brächte mir Schande! Miteinander müſſen wir erblaſſen, miteinander erwürgt werden! Meine Aſche muß ſich mit der deinigen vermiſchen, denn ich bin dein Freund, und ich fürchte mich vor dem Tadel."

(Dieſe Stelle iſt ein merkwürdiges Beiſpiel von den Geſinnungen auf der griechiſchen Bühne. Wie ſehr vermeidet der Dichter, ſeinen Pylades eine reine idealiſche Großmut zeigen zu laſſen, wie wenig erlaubt er ihm, ſich über die Menſchheit zu erheben! Auch gibt Pylades — wie ſehr es auch der P. Brumoy zu verſtecken ſucht — den Gründen ſeines Freundes nach und verſpricht ihm, am Leben zu bleiben, ihm in Argos ein

Grabmal zu errichten und der Freund des Toten zu sein, wie des Lebenden.)

Vierter Aufzug. Iphigenie kommt mit dem Briefe aus dem Heiligtum zurück und läßt von Pylades erst einen Eid schwören, daß er ihn ja übergeben wolle. „Denn," sagt sie, „der Unglückliche ist sich nicht mehr ähnlich, wenn er von der Furcht zur Sicherheit übergeht; darum besorg' ich, wenn er nur erst wieder den Fuß aus diesem Lande hat, wird er sich wenig um meine Briefe bekümmern." Aber auch von ihr fordert Orest einen Eid, daß sie seinen Freund ja lebendig von dannen bringen wolle. „Sehr billig," sagt sie. „Denn wie könnte er sonst meinen Botschafter machen?" Nun fällt aber dem Pylades ein, daß ihn ein Sturm überfallen und der Brief zugrunde gehen könnte. In diesem Falle bedingt er sich aus, seines Eides quitt und ledig zu sein. „Weißt du, was ich tun will?" sagt Iphigenie. „Niemand kann für Zufälle stehen. Ich will dir mündlich sagen, was in dem Briefe enthalten ist, so kannst du alles selbst an die Freunde bestellen, und wir sind dann sicher. Rettest du den Brief, so wird er schweigend seinen Inhalt melden. Geht er im Meer verloren und du kommst mit dem bloßen Leben davon, so wirst du meine Worte bewahren." Nun weiß man nicht, ob sie den Brief ablest oder seinen Inhalt bloß auswendig meldet. Dem Texte nach scheint das erste zu sein; das zweite aber ist wahrscheinlicher, weil nicht zu vermuten ist, daß sie den Brief wieder erbrochen haben werde. „Die lebendige Iphigenie," lautet der Brief, „die man in Argos nicht mehr lebendig glaubt, sendet dem Orest diesen Brief" — „Wo ist diese Iphigenie?

Ist die Tote wieder erstanden?" unterbricht sie der erstaunte Orest — „Die du vor Augen siehst, ist's," gibt sie zur Antwort, „aber störe mich jetzt nicht in meiner Rede. — Führe mich hinein nach Argos," fährt sie fort, „eh' ich sterbe — Führe mich aus diesem barbarischen Lande, aus dem Tempel der Göttin, der ich Menschenopfer bringen muß. Sonst werd' ich dich und dein ganzes Haus mit meinen Verwünschungen verfolgen. — Orestes — Ich wiederhole dir den Namen," sagt sie zu Pylades, „damit du ihn besser behaltest." Der Schluß des Briefs ist die Geschichte ihrer wundervollen Errettung in Aulis.

Pylades überreicht den Brief sogleich dem Orest. „Ich brauche wenig Zeit," sagt er, „um mich meines Eides zu entledigen. Hier, Orest, übergeb' ich dir den Brief deiner Schwester." Dieser fällt Iphigenie um den Hals. „O, meine Schwester, meine teuerste Schwester, die jetzt so bestürzt da steht! Meine Arme umschlingen dich, und doch kann ich es noch nicht glauben." Der Chor mischt sich nun ein und bedeutet Oresten, daß er die Hand nicht legen soll an den Schleier der Priesterin. Noch steht Iphigenie sprachlos und entzieht sich seiner Umarmung. „Du mein Bruder?" ruft sie endlich aus. „Wirst du nicht aufhören, solche Reden zu führen? Mein Bruder ist zu Nauplia in Argos.

Orest. Unglückliche! Nein! Da ist er nicht.

Iphigenie. Du der Sohn Klytämnestrens?

Orest. Ja, und Pelops' Enkel.

Iphigenie. Was sagst du? Kannst du mir das beweisen?

Oreſt. Das kann ich. Höre mich an. Ich will dir vom väterlichen Hauſe erzählen.

Iphigenie. Das mußt du, und ich muß hören.

Oreſt. Zuerſt alſo höre. Die Zwietracht iſt dir bekannt zwiſchen Thyeſt und Atreus?

Iphigenie. Wegen des goldenen Vlieſes? Ja. Davon hört' ich erzählen.

Oreſt. Und dieſe Geſchichte ſtickteſt du in ein koſtbares Gewebe? Erinnerſt du dich deſſen?

Iphigenie. Liebſter! — Ja — ich fange an, dir zu glauben.

Oreſt. In dieſem Gewebe zeigteſt du noch die untergehende Sonne.

Iphigenie. Ja. Die webt' ich darein mit zarten Fäden.

Oreſt. Und die Mutter beſprengte dich in Aulis mit heiligem Waſſer.

Iphigenie. Ach! Ich weiß es. Das war jene traurige Hochzeit.

Oreſt. Wozu ſchickteſt du der Mutter die abgeſchnittene Locke?

Iphigenie. Daß man ſie mit mir begrübe!

Oreſt. Nun will ich dir auch Zeichen nennen, die ich ſelbſt geſehen habe. Du kennſt die alte Lanze des Pelops, womit er den Oenomaus tötete und ſich Hippodamien von Piſa erwarb. Ich ſah ſie in deinem Gemache.

Iphigenie. Genug. O mein Geliebteſter — Mein Teuerſter — Mein Oreſt! Du biſt's. Ich habe dich, den Fernen! den mein Vaterland, mein Argos gebar, den Geliebteſten!

Oreſt. Und ich die Totgeglaubte! Und Tränen, Tränen ſüßer Wehmut fließen aus deinen Augen, wie aus den meinigen.

Iphigenie. Sieh doch! Das lag noch als Kind in den Armen der Wärterin, als ich mein Haus verließ! — O Wonne, die keine Worte ausſprechen! Was ſag ich? Es geht über alle Wunder, über alles, was ſich denken läßt.

Oreſt. Wir ſind wieder vereinigt. Vereinigt wollen wir glücklich ſein.

Iphigenie (zum Chor). Eine unverhoffte Wonne iſt mir geworden, meine Geſpielinnen! Aber mir iſt bange, daß ſie mir nicht unter den Händen in die Lüfte entſchlüpfe" u. ſ. f.

Nun fährt ſie fort, ſich nach der Geſchichte ihres Hauſes zu erkundigen, nach der Ermordung und nach dem Verbrechen ihrer Mutter.

„Laß uns davon ſchweigen," antwortet ihr Oreſt. „Dir ſteht es nicht an, ſolches zu hören." Er erzählt ſeinen verlaſſenen fürchterlichen Zuſtand nach vollbrachtem Mord und das Gericht, das unter dem Vorſitz Apolls und Minervens zu Athen von den Furien über ihn gehalten worden. Apoll iſt ſein Verteidiger, und Minerva ſammelt die Stimmen, die durch ihre Vermittlung zu ſeinem Vorteile ausfallen. Er wird losgeſprochen, aber die anderen Furien, mit dieſem Spruch nicht zufrieden, werfen ſich auf ihn und jagen ihn flüchtig von einem Orte zum andern. In dieſer Angſt eilt er nach Delphi und fordert Hilfe von Apollo, der ihm auflegt, nach Tauris zu gehen und das vom Himmel gefallene goldne Bild dort zu entwenden, wozu ihm

Iphigenie jetzt verhelfen soll. Aber hier liegt die Schwierigkeit. Wie kann diese Flucht und dieser Diebstahl dem Beherrscher von Tauris verborgen bleiben? Wird Iphigenie es nicht mit ihrem Leben bezahlen müssen? Sie ist großmütig genug, das letzte in Gefahr zu setzen, wenn Orest nur gerettet wird; dieser aber will lieber in Tauris sterben, als seine Schwester verlassen. Er bringt in Vorschlag, den Thoas zu ermorden, was sie aber aus Furcht und Achtung für die gastfreundlichen Gesetze verwirft. Er will sich irgendwo verbergen und die Nacht abwarten; „denn die Nacht," sagt er, „ist für Räuber, das Licht für die Wahrheit." Auch dies findet Schwierigkeiten. — Nun fällt ihr ein, daß sich die Raserei des Orest selbst zu ihrer gemeinschaftlichen Rettung vielleicht benutzen ließe.

„Das Weib," ruft Orest aus, „ist doch gar sinnreich und erfahren in allerlei Listen.

Iphigenie. Ich will deine Mordtat bekannt machen.

Orest. Benutze meine Verbrechen, wozu du sie gut findest.

Iphigenie. Solche Opfer, werde ich sagen, verschmähe die Göttin.

Orest. Und wozu soll dir dieser Vorwand dienen? Ich ahne etwas.

Iphigenie. Du seist unrein, du bedürfest der Reinigung, werde ich sagen.

Orest. Wie kann uns dies dazu helfen, das Bild der Göttin zu entwenden?

Iphigenie. Ich werde dich im Meerwasser baden.

Oreſt. Aber das Bild, warum es uns zu tun iſt, bleibt drinnen im Tempel!

Iphigenie. Du habeſt es berührt, werde ich vorgeben. Auch das Bild müſſe gereinigt werden.

Oreſt. Und wo ſoll dies geſchehen? In welcher Meeres Gegend?

Iphigenie. Eeben dort, wo dein Schiff vor Anker liegt.

Oreſt. Wird man dieſes Amt aber keinem Dritten übergeben?

Iphigenie. Ich allein übernehm' es. Ich allein habe das Recht, das Bild der Göttin zu berühren.

Oreſt. Was geben wir aber dieſem (auf Pylades zeigend) dabei zu tun?

Iphigenie. Er ſei mit demſelben Verbrechen befleckt, werde ich vorgeben.

Oreſt. Kannſt du alles dieſes heimlich vollbringen, oder muß der König davon wiſſen?

Iphigenie. Ich muß ihn durch Ueberredung dazu zu bringen ſuchen. Ihn kann ich nicht täuſchen.

Oreſt. Und dann retten wir uns durch geſchwindes Rudern?

Iphigenie. Das iſt alsdann deine Sache" u. ſ. f.

Nun beſchwört ſie noch den Chor, ſie nicht zu verraten. Wenn ſie erſt in Griechenland ſei, wolle ſie auch für ihre hier zurückgelaſſenen Geſpielinnen ſorgen. Der Chor ſagt es ihr zu und beſchließt dieſen Akt mit einer wehmütigſchönen Erinnerung an ſein Vaterland und ſeine verlorene Freiheit. Er preiſt Iphigenien ſelig, die nun mit ſchwellenden Segeln davon eilen und ihre

Gespielinnen an diesem barbarischen Ufer weinend zurücklassen werde!

Fünfter Aufzug. Thoas kommt in den Tempel, gerade in dem Augenblick, da Iphigenie, der Göttin Bild in den Armen tragend, herauskommt. Hier kommt es nun zu einer Unterredung, worin Iphigenie allen Doppelsinn und alle Künste aufbietet, um den Thoas zu betrügen, der sich denn auch wirklich in frommer Einfalt und vollem Glauben an ihre Redlichkeit dadurch hintergehen läßt. Sie befiehlt ihm, unterdessen die Gefangenen im Meere gebadet würden, sich im Tempel aufzuhalten, um ihn zu reinigen; auch nicht unruhig zu werden, wenn sie etwas lange ausbleiben sollte. Wenn man die Griechen herausführe, solle er sein Gesicht mit dem Mantel verhüllen, um sich durch den Anblick dieser Verbrecher nicht zu besudeln. Seinem Volke muß er gleichfalls Befehl geben, sich weit von dieser unreinen Gegend zu entfernen, und um ihn recht sicher zu machen, bittet sie ihn selbst darum, die Gefangenen binden zu lassen, damit ihnen die Lust nicht ankäme, sich in Freiheit zu setzen; „denn," sagte sie, „bei den Griechen ist weder Treu noch Glauben zu finden." Während daß die Griechen ihren Anschlag am Ufer ausführen, bleibt der Chor auf der Bühne und richtet eine Hymne an Apoll und Minerven. Bald darauf erscheint ein eilender Bote, der den Thoas herausruft und ihm die Flucht der Griechen verkündigt. Der erzürnte König will schon sein ganzes Volk aufbieten, den Fliehenden nachzusetzen, die er vom Fels herabstürzen oder pfählen lassen will, sobald sie wieder in seiner Gewalt sind, als — Minerva dazwischen tritt und ihm Einhalt tut; „Orest," sagt sie,

„ist nicht ohne Zutun der Götter an dies Ufer gekommen." Sie wendet sich darauf an Orest selbst, „denn," sagt sie, „so weit er auch entfernt ist, die Stimme einer Göttin hört er doch." — (Man muß gestehen, daß dies Mittel, die Einheit des Orts zu retten und etwas sagen zu lassen, was mit keiner physischen Möglichkeit gesagt werden kann, possierlich genug ist. Es ist etwas Bequemes um die Götter, und die alten Tragiker hatten hierin große Vorteile vor den neuern voraus. — Wie kann man darum von den letzteren verlangen, sich eben dem strengen Gesetz der Orteinheit zu unterwerfen, da sie dieses Gesetz nicht so geschickt wie ihre Vorgänger umgehen können?) Sie gibt ihm und Iphigenien Befehle, wie sie sich den Göttern bei ihrer Nachhausekunft dankbar erzeigen sollen, und legt ihnen noch einige Einrichtungen auf, die dem Stolz der Athenienser schmeicheln konnten, denen hier überhaupt etwas Angenehmes gesagt werden sollte. Thoas fügt sich dem Willen der Göttin — „denn welcher Sterbliche," sagt er, „wird gegen die Götter ankämpfen?"

Das deutsche Schauspiel wird, wie das griechische, mit einem Selbstgespräch Iphigeniens eröffnet, das im ganzen denselben Inhalt hat — stillen Widerwillen gegen ihr priesterliches Amt und Sehnsucht nach ihrem Vaterlande.

„So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen
ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.
Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
das Land der Griechen mit der Seele suchend" u. s. f.

Arkas, ein redlicher Diener des Thoas, tritt auf, ihr die siegreiche Heimkehr des Königs von einem Feldzuge zu verkündigen; zugleich kommt er auf einen alten Wunsch seines Herrn zu reden, sie als Gattin zu besitzen, dem sie immer ausgewichen ist und abermals ausweicht. Der König erscheint gleich darauf selbst und erneuert seinen Antrag. Er hat einen einzigen Sohn verloren; die Oede seiner Wohnung und ein kinderloses Alter wecken den alten Wunsch lebhafter in ihm auf. Die Priesterin hüllt sich, wie bisher, in ein geheimnisvolles Wesen, worüber ihr Thoas sanfte Vorwürfe macht. Sie entschuldigt diese Zurückhaltung mit der Furcht, durch Bekanntschaft ihres Geschlechts den bisher genossenen Schutz zu verlieren und ein Gegenstand seines Abscheus zu werden. Er kann sich nicht überreden, daß er an ihr ein schuldvolles Haupt beschütze; seitdem sie in Tauris wohne und des Gastrechts da genieße, sei er sichtbar gesegnet worden. Er verspricht ihr, wenn sie Rückkehr hoffen könne, ihr kein Hindernis in den Weg zu legen, sie in Frieden ziehen zu lassen.

Nun entdeckt sie ihm ihren Ursprung und gibt ihm die Geschichte ihrer Ahnherrn bis auf Thyest und Atreus, wo sie abbricht. Er ermahnt sie, fortzufahren.

„Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt,
der froh von ihren Taten, ihrer Größe
den Hörer unterhält und, still sich freuend,
ans Ende dieser schönen Reihe sich
geschlossen sieht! Denn es erzeugt nicht gleich
ein Haus den Halbgott noch das Ungeheuer;
erst eine Reihe Böser oder Guter

bringt endlich das Entsetzen, bringt die Freude
der Welt hervor. — Nach ihres Vaters Tode
gebieten Atreus und Thyest der Stadt,
gemeinsam herrschend. Lange konnte
nicht
die Eintracht dauern. Bald entehrt
Thyest
des Bruders Bette. Rächend treibet Atreus
ihn aus dem Reiche."

(Diese vier Jamben klingen ganz unerträglich monotonisch, weil alle vier ihre Kadenz nach der fünften Silbe haben und aus drei Perioden bestehen, die gleichviel Silben haben. Dazu kommt, daß die vier Anfänge „Lange, Bald, Rächend, Tückisch" auch zu eintönig lauten. Schon das Auge stößt sich daran und noch weit mehr das Ohr.)

„Tückisch hatte schon
Thyest, auf schwere Taten sinnend, lange
dem Bruder einen Sohn entwandt und heimlich
ihn als den seinen schmeichelnd auferzogen.
Dem füllet er die Brust mit Wut und Rache
und sendet ihn zur Königsstadt, daß er
im Oheim seinen eignen Vater morde.
Des Jünglings Vorsatz wird entdeckt; der König
straft grausam den gesandten Mörder, wähnend
er töte seines Bruders Sohn. Zu spät
erfährt er, wer vor seinen trunknen Augen
gemartert stirbt; und die Begier der Rache
aus seiner Brust zu tilgen, sinnt er still
auf unerhörte Tat. Er scheint gelassen,
gleichgültig und versöhnt und lockt den Bruder

mit seinen beiden Söhnen in das Reich
zurück; ergreift die Knaben, schlachtet sie
und setzt die ekle schaudervolle Speise
dem Vater bei dem ersten Mahle vor.
Und da Thyest an seinem Fleische sich
gesättigt, eine Wehmut ihn ergreift,
er nach den Kindern fragt, den Tritt, die Stimme
der Knaben an des Saales Türe schon
zu hören glaubt, wirft Atreus grinsend
ihm Haupt und Füße der Erschlagnen hin.
Du wendest schaudernd dein Gesicht, o König:
so wendete die Sonn' ihr Antlitz weg
und ihren Wagen aus dem ew'gen Gleise.
Dies sind die Ahnherrn deiner Priesterin;
und viel unseliges Geschick der Männer,
viel Taten des verworrnen Sinnes deckt
die Nacht mit schweren Fittichen und läßt
uns nur in grauenvolle Dämmrung sehn.

Thoas.

Verbirg sie schweigend auch."

Wie sie geendigt hat, wiederholt der König seinen Antrag, aber ebenso fruchtlos. Ihr hartnäckiges Weigern bringt ihn auf; um sich nicht gegen sie zu vergessen, bricht er lieber ab, erklärt aber, daß er von jetzt an die Menschenopfer wieder ihren Gang wolle gehen lassen, die er, durch ihre Reden bezaubert, bis jetzt unterlassen habe. Eben seien zwei Fremde eingebracht, mit denen die Göttin ihr erstes, lang entbehrtes Opfer wieder empfangen solle. Ein schöner Monolog Iphigeniens schließt diesen Akt.

Orest und Pylades — sie sind die eingebrachten

Fremden — eröffnen den zweiten Aufzug. Oreſt hofft nichts mehr und ſieht dem Tod als ſeinem einzigen Retter mit Verlangen entgegen; nur das gleiche Los ſeines Freundes macht ihm Kummer. Pylades kann noch nicht von beſſern Ausſichten ſcheiden und glaubt auch jetzt noch feſt an die Aufrichtigkeit des delphiſchen Gottes. Er bemüht ſich, auch in der Seele ſeines Freundes Hoffnung und Mut lebendig zu erhalten und ſeinen Blick auf heitre Szenen zu ziehen. Sie verlieren ſich in den Szenen ihrer Kindheit.

Pylades gründet ſeine Hoffnung auf die Nachricht, daß ein fremdes göttergleiches Weib das blutige Geſetz gefeſſelt halte. „Ein Mann," ſagt er, „auch der beſte, gewöhnt ſeinen Geiſt an Grauſamkeit und wird hart aus Gewohnheit; allein ein Weib bleibt ſtät auf einem Sinne, den ſie gefaßt — Du rechneſt ſicherer auf ſie im Guten als im Böſen." Sie ſehen ſie eben kommen, und Pylades entfernt Oreſten, um ſich vorläufig allein mit ihr zu unterreden.

Iphigenie nimmt ihm die Ketten ab und befragt ihn um ſeine Perſon und Heimat. Pylades erkennt ſie mit froher Beſtürzung als eine Griechin:

„O ſüße Stimme! Vielwillkommner Ton
der Mutterſprach' in einem fremden Lande!
Des väterlichen Hafens blaue Berge
ſeh' ich Gefangner neu willkommen wieder
vor meinen Augen. Laß dir dieſe Freude
verſichern, daß auch ich ein Grieche bin!"

Er erzählt ihr eine erdichtete Geſchichte, in die er das Wahre von den Schickſalen ſeines Freundes hüllt. Es geſchieht darin der Stadt Troja Erwähnung, und

mit Ungeduld dringt Iphigenie in ihn, ihr die Geschichte vom Erfolg dieses Krieges zu geben.

„So groß dein Unglück ist, beschwör' ich dich,
vergiß es, bis du mir genug getan.

Pylades.

Die hohe Stadt, die zehen lange Jahre
dem ganzen Heer der Griechen widerstand,
liegt nun im Schutte, steigt nicht wieder auf.
Doch manche Gräber unsrer Besten heißen
uns an das Ufer der Barbaren denken.
Achill liegt dort mit seinem schönen Freunde.

Iphigenie.

So seid ihr Götterbilder auch zu Staub!

Pylades.

Auch Palamedes, Ajax Telamons,
sie sahn des Vaterlandes Tag nicht wieder.

Iphigenie.

Er schweigt von meinem Vater, nennt ihn nicht
mit den Erschlagnen. Ja! er lebt mir noch!
Ich werd' ihn sehn. O hoffe, liebes Herz!"

Sie erfährt hier zum erstenmal Agamemnons Ermordung durch seine Gemahlin und ihren Buhler und, was ihr wie ein Pfeil durch die Seele fliegt, auch die entfernte Ursache davon.

Iphigenie.

„So trieb zur Schandtat eine böse Lust?

Pylades.

Und einer alten Rache tief Gefühl.

Iphigenie.

Und wie beleidigte der König sie?

Pylades.

Mit schwerer Tat, die, wenn Entschuldigung
des Mordes wäre, sie entschuldigte.
Nach Aulis lockt' er sie und brachte dort,
als eine Gottheit sich der Griechen Fahrt
mit ungestümen Winden widersetzte,
die ältste Tochter, Iphigenien,
vor den Altar Dianens, und sie fiel
ein blutig Opfer für der Griechen Heil.
Dies, sagt man, hat ihr einen Widerwillen
so tief ins Herz geprägt, daß sie dem Werben
Aegisthens sich ergab und den Gemahl
mit Netzen des Verderbens selbst umschlang.

Iphigenie (schnell abgehend und sich verhüllend).

Es ist genug. Du wirst mich wiedersehn."

Dritter Aufzug. Iphigenie und Orest, beide einander noch unbekannt. Sie läßt sich die Erzählung seines Freundes von ihm bestätigen und bittet ihn fortzufahren. Aber man muß dieses mit den eigenen Worten des Dichters hören; ihres Vaters Ermordung hat sie erfahren.

„Enthülle,
was von der Rede deines Bruders schnell
die Finsternis des Schreckens mir verdeckte.
Wie ist des großen Stammes letzter Sohn,
— — wie ist Orest dem Tage
des Bluts entgangen? Hat ein gleich Geschick
mit des Avernus Netzen ihn umschlungen?
Ist er gerettet? Lebt er? Lebt Elektra?

Orest.

Sie leben.

Iphigenie.

Goldne Sonne, leihe mir
die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
vor Jovis Thron! denn ich bin arm und stumm."

Orest will ihre aufwallende Freude niederschlagen, weil noch schreckliche Nachrichten zurück seien. Sie scheint für alles andre gleichgültig. Er erzählt ihr nunmehr Klytämnestrens Ermordung — wieder ein meisterhaftes Gemälde! Iphigenie fährt fort, zu fragen, und will nun auch Orests Schicksal wissen. Er macht ihr eine fürchterliche Beschreibung von dem Zustand dieses Unglücklichen nach vollbrachtem Morde und von den Verfolgungen der Furien. Dies erinnert sie an die erdichtete Erzählung, die ihr Pylades im vorigen Akte von dem Zustand seines Gefährten gemacht hat. „Unseliger," sagt sie zu ihm, „du bist in gleichem Falle. Dich drückt ein Brudermord wie jenen.

Orest.

Ich kann nicht leiden, daß du, große Seele,
mit einem falschen Wort betrogen werdest.
Ein lügenhaft Gewebe knüpf' ein Fremder
dem Fremden, sinnreich und der List gewohnt,
zur Falle vor die Füße; zwischen uns
sei Wahrheit!
Ich bin Orest."

Er bittet sie, sich seines Freundes anzunehmen, mit diesem zu entfliehen, weil auch sie ungern hier zu verweilen scheine. Er wolle den Tod hier erwarten, sie beide sollen gehen und im schönen Griechenlande ein neues Leben anfangen. Er geht ab in dieser Aufwallung von Verzweiflung.

Iphigenie gießt ihre Freude in einem Dank an die Götter aus. Eine äußerst glückliche Stelle:

„Wie man den König an dem Uebermaß
der Gaben kennt — denn ihm muß wenig scheinen,
was Tausenden schon Reichtum ist — so kennt
man euch, ihr Götter, an gesparten, lang
und weise zubereiteten Geschenken.
Denn ihr allein wißt, was uns frommen kann,
und schaut der Zukunft ausgedehntes Reich,
wenn jenes Abends Stern- und Nebelhülle
die Aussicht uns verdeckt. Gelassen hört
ihr unser Flehn, das um Beschleunigung
euch kindisch bittet; aber eure Hand
bricht unreif nie die goldnen Himmelsfrüchte,
und wehe dem, der, ungeduldig sie
ertrotzend, saure Speise sich zum Tod
genießt." u. s. f.

(Es geschieht nicht allein ihrer vorzüglichen Schönheit wegen, daß ich diese Stelle hier anführe; der Platz und die Situation, wo sie angebracht ist, scheinen eine so wort- und allegorienreiche Freude nicht wohl zu gestatten. Iphigenie hat eben auf die überraschendste Weise ihren Bruder kennen gelernt — kann ihr Blut unmittelbar auf diese — ihr die allerwichtigste — Entdeckung ruhig genug sein, um ihre Empfindung in so zusammenhängenden Bildern und so schön periodierten Reden auszumalen? Fast während der ganzen Rede, woraus wir nur den größern Teil hier angeführt haben, wird ihres eigenen Zustands so gut als gar nicht erwähnt, sie ist eine philosophische Betrachterin der göttlichen Weisheit in Rücksicht auf die Erfüllung mensch-

licher Wünsche — sollte sie auch nicht einmal durch das, ihr sich aufdringende, vorwaltende Gefühl ihres eigenen Zustands in dieser ruhigen Betrachtung gestört werden?)

Orest kommt zurück. Die ihm abgedrungene Erzählung seines Schicksals hat alle Furien wieder bei ihm aufgeweckt und macht ihn jetzt ganz und gar unfähig, sich einer freudigen Empfindung hinzugeben — und doch sieht man Iphigenien auf der andern Seite, von ihrem seligen Geheimnis gleichsam belastet, von ihrer zurückgepreßten Freude gequält, dem Augenblicke mit Ungeduld entgegenharren, wo sie sich ihm als Schwester entdecken kann. Wie schön ist diese Situation herbeigeführt und wie tragisch-rührend behandelt! Aber man muß den Dichter selbst hören. Die Entdeckung ist geschehen, aber Orest will nicht hören.

Iphigenie.

O daß ich nur
ein ruhig Wort von dir vernehmen könnte!
Es wälzet sich ein Rad von Freud' und Schmerz
durch meine Seele. Von dem fremden Manne
entfernet mich ein Schauer; doch es reißt
mein Innerstes gewaltig mich zum Bruder.

Orest.

Ist hier Lyäens Tempel? und ergreift
unbändig-heil'ge Wut die Priesterin?

Iphigenie.

O höre mich! O sieh mich an, wie mir
nach einer langen Zeit das Herz sich öffnet
der Seligkeit, dem Liebsten, was die Welt
noch für mich tragen kann, das Haupt zu küssen,

mit meinen Armen, die den leeren Winden
nur ausgebreitet waren, dich zu fassen.
O laß mich! Laß mich! Denn es quillet heller
nicht vom Parnaß die ew'ge Quelle sprudelnd
von Fels zu Fels ins goldne Tal hinab,
wie Freude mir vom Herzen wallend fließt,
und wie ein selig Meer mich rings umfängt.
Orest! Orest! Mein Bruder!" u. s. f.

Aber die Verfinsterung des letztern geht so weit, daß er die reinste Freude der Schwester verkennet und sie einer strafbaren Flamme zuschreibt, bis ihn endlich Iphigeniens Reden ganz überweisen. Anstatt aber sich nun der Freude zu öffnen, ergreift er diese glückliche Begebenheit selbst von ihrer schrecklichen Seite.

„So mag die Sonne denn
die letzten Greuel unsers Hauses sehn!
Ist nicht Elektra hier? damit auch sie
mit uns zugrunde gehe" u. s. f.

„Tritt auf, unwill'ger Geist!
Im Kreis geschlossen tretet an, ihr Furien,
und wohnet dem willkommnen Schauspiel bei,
dem letzten, gräßlichsten, das ihr bereitet!
Nicht Haß und Rache schärfen ihren Dolch;
die liebevolle Schwester wird zur Tat
gezwungen!"

Von diesem heftigen Ausbruch der Wut erschöpft, sinkt er in einen Zustand der Ermattung. Iphigenie, gepreßt zwischen Schmerz und Freude, eilt hinweg, um in dieser drangvollen Lage bei Pylades Trost zu suchen.

Ein Selbstgespräch folgt, das einzige in seiner Art auf der tragischen Bühne. Es ist der letzte Wahnsinn

Oreſts, mit welchem auch ſeine Furien von ihm Abſchied nehmen. Hätte die neuere Bühne auch nur dieſes einzige Bruchſtück aufzuweiſen, ſo könnte ſie damit über die alte triumphieren. Hier hat das Genie des Dichters, der die Vergleichung mit keinem alten Tragiker fürchten darf, durch den Fortſchritt der ſittlichen Kultur und den mildern Geiſt unſrer Zeiten unterſtützt, die feinſte edelſte Blüte moraliſcher Verfeinerung mit der ſchönſten Blüte der Dichtkunſt zu vereinigen gewußt und ein Gemälde entworfen, das mit dem entſchiedenſten Kunſtſiege auch den weit ſchöneren Sieg der Geſinnungen verbindet und den Leſer mit d e r höheren Art von Wolluſt durchſtrömt, an der der ganze Menſch teilnimmt, deren ſanfter wohltätiger Nachklang ihn lange noch im Leben begleitet. Die wilden Diſſonanzen der Leidenſchaft, die uns bis jetzt im Charakter und in der Situation des Oreſt zuweilen widrig ergriffen haben, löſen ſich hier mit einer unausſprechlichen Anmut und Delikateſſe in die ſüßeſte Harmonie auf, und der Leſer glaubt mit Oreſten aus der kühlenden Lethe zu trinken. Es iſt ein Elyſiumsſtück im eigentlichen wie im uneigentlichen Verſtande.

„Noch einen! Reiche mir aus Lethes Fluten
den letzten kühlen Becher der Erquickung!
Bald iſt der Krampf des Lebens aus dem Buſen
hinweggeſpült; bald fließet ſtill mein Geiſt,
der Quelle des Vergeſſens hingegeben,
zu euch, ihr Schatten, in die ew'gen Nebel.
Welch ein Geliſpel hör' ich in den Zweigen,
welch ein Geräuſch aus jener Dämmrung ſäuſeln?
Sie kommen ſchon, den neuen Gaſt zu ſehn!
Wer iſt die Schar, die herrlich mit einander

wie ein verſammelt Fürſtenhaus ſich freut?
Sie gehen friedlich, Alt' und Junge, Männer
mit Weibern; göttergleich und ähnlich ſcheinen
die wandelnden Geſtalten. Ja, ſie ſind's,
die Ahnherrn meines Hauſes! — Mit Thyeſten
geht Atreus in vertraulichen Geſprächen,
die Knaben ſchlüpfen ſcherzend um ſie her.
Iſt keine Feindſchaft hier mehr unter euch?
Verloſch die Rache wie das Licht der Sonne?
So bin auch ich willkommen, und ich darf
in euern feierlichen Zug mich miſchen.
Willkommen, Väter! euch grüßt Oreſt,
von euerm Stamm der letzte Mann;
was ihr geſät, hat er geerntet:
Mit Fluch beladen ſtieg er herab.
Doch leichter träget ſich hier jede Bürde:
Nehmt ihn, o nehmt ihn in euern Kreis! —
Dich, Atreus, ehr' ich auch dich, Thyeſten;
wir ſind hier alle der Feindſchaft los. —
Zeigt mir den Vater, den ich nur einmal
im Leben ſah! — Biſt du's, mein Vater?
Und führſt die Mutter vertraut mit dir?
Darf Klytämneſtra die Hand dir reichen,
ſo darf Oreſt auch zu ihr treten
und darf ihr ſagen: ſieh deinen Sohn! —
Seht euern Sohn! Heißt ihn willkommen.
Auf Erden war in unſerm Hauſe
der Gruß des Mordes gewiſſe Loſung,
und das Geſchlecht des alten Tantalus
hat ſeine Freuden jenſeits der Nacht" u. ſ. f.

(Iphigenie und Pylades treten auf. Er gesellt dieses Bild noch zu seinem Traume.)

„Seid ihr auch schon herabgekommen?
Wohl, Schwester, dir! Noch fehlt Elektra.
Ein güt'ger Gott send' uns die *eine*
mit sanften Pfeilen auch schnell herab" u. s. f.

Was für ein glücklicher Gedanke, den *einzig möglichen* Platz, den Wahnsinn, zu benutzen, um die schönere Humanität unsrer neueren Sitten in eine griechische Welt einzuschieben und so das Maximum der Kunst zu erreichen, ohne seinem Gegenstand die geringste Gewalt anzutun! — Vor und nach dieser Szene sehen wir den edlen Griechen; nur in dieser einzigen Szene erlaubt sich der Dichter, und mit allem Rechte, eine höhere Menschheit uns gleichsam zu avancieren!

Sobald Orest zu sich selbst gebracht ist, umarmt er Iphigenien und genießt jetzt die erste reine natürliche Freude. Seine Raserei hat ihn verlassen. Die Schilderung, die er uns davon macht, ist des Vorhergehenden ganz würdig:

„Ihr Götter, die mit flammender Gewalt
ihr schwere Wolken aufzuzehren wandelt
und gnädig-ernst den lang' erflehten Regen
mit Donnerstimmen und mit Windes-Brausen
in wilden Strömen auf die Erde schüttet,
doch bald der Menschen grausendes Erwarten
in Segen auflöst und das bange Staunen
in Freudeblick und lauten Dank verwandelt,
wenn in den Tropfen frischerquickter Blätter
die neue Sonne tausendfach sich spiegelt" u. s. f.
„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.

Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
zum Tartarus und schlagen hinter sich
die ehrnen Tore fernabdonnernd zu."

Nun gehen sie ab, um die Anstalten zu ihrer Flucht zu machen.

Der vierte Aufzug wird durch Iphigenien eröffnet, die uns von dem Anschlag unterrichtet, welchen Pylades zu ihrer Flucht und Rettung ersonnen hat. Ihr hat man auch eine Rolle dabei aufgetragen, die ihr aber sehr schwer wird:

„Sie haben kluges Wort mir in den Mund
gegeben, mich gelehrt, was ich dem König
antworte, wenn er sendet und das Opfer
mir dringender gebietet. Ach! ich sehe wohl,
ich muß mich leiten lassen wie ein Kind.
Ich habe nicht gelernt, zu hinterhalten
noch jemand etwas abzulisten. Weh!
o weh der Lüge! Sie befreiet nicht,
wie jedes andre wahrgesprochne Wort,
die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet
den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt,
ein losgedrückter Pfeil, von einem Gotte
gewendet und versagend, sich zurück
und trifft den Schützen."

Indes kommt Arkas als des Königs Bote; sie sieht mit schlagendem Herzen den Mann, dem sie eine Unwahrheit sagen soll. Die Ausflucht selbst ist die nämliche wie beim Euripides; das Bild der Göttin nämlich sei durch Orests Raserei verunreinigt und müsse im Meere gewaschen werden. Arkas aber erhält von ihr, daß er den König erst von diesem Hindernis unter-

richten dürfe. Er legt ihr das Anliegen seines Herrn noch einmal ans Herz; bei ihr stehe es, die Fremden vom Tode zu erretten. Aber sie bleibt standhaft, so sehr ihr Herz auch durch die Vorstellungen des redlichen Mannes erschüttert wird.

Wie er fort ist, regen sich neue Zweifel in ihrem Herzen, welche Pylades durch die Stärke seiner Beredsamkeit und seiner Gründe mit Mühe noch zerstreut. Sie ist in die schreckliche Alternative gesetzt, entweder ihren Bruder und Freund aufzuopfern oder ihren Wohltäter zu betrügen:

„O (ruft sie endlich aus) trüg' ich doch ein männlich Herz in mir,
das, wenn es einen kühnen Vorsatz hegt,
vor jeder andern Stimme sich verschließt!"

Nachdem Pylades fort ist, fällt ihr diese schmerzhafte Situation noch mehr auf die Seele, so daß sie der Bitterkeit nahe ist:

„O, daß in meinem Busen nicht zuletzt
ein Widerwillen keime! der Titanen,
der alten Götter tiefer Haß auf euch,
Olympier, nicht auch die zarte Brust
mit Geierklauen fasse! Rettet mich
und rettet euer Bild in meiner Seele!"

Fünfter Aufzug. Thoas kommt mit Arkas zum Tempel, und weil ihm diese Ausflucht der Priesterin, mit einigen Gerüchten verbunden, verdächtig vorkommt, so schickt er diesen ab, das ganze Ufer scharf zu durchsuchen, ob man nicht das Schiff der beiden Fremden irgendwo versteckt fände.

Iphigenie tritt nun heraus und versucht noch alle

Gründe der Menschlichkeit, den König zu einem Widerruf seines grausamen Befehls zu bewegen, aber vergeblich. Von ferne läßt sie den Wink fallen, daß ein Mißbrauch der Gewalt zur List einlade. Das lebhafte Weigern Iphigeniens macht Thoas, der überhaupt schon argwohnt, noch mehr aufmerksam, und da er sie merken läßt, daß er Mißtrauen in sie habe, so wird ihre Standhaftigkeit überwältigt, die sie dem Pylades versprochen hat. Nach einem sehr schönen Eingang — den man aber doch etwas zu weit ausgeholt und auch etwas zu weit gedehnt finden dürfte — entdeckt sie ihm treuherzig selbst, daß ein Betrug gegen ihn geschmiedet werde und was für einer, daß *einer* dieser beiden Fremden Orest sei, daß beide gekommen seien, das Bild der Göttin zu entwenden, und kurz das Ganze des Anschlags und seine Gründe. „Und nun," schließt sie, „verdirb uns, wenn du darfst."

Thoas.

Du glaubst, es höre
der rohe Szythe, der Barbar, die Stimme
der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
der Grieche, nicht vernahm?"

Doch hat diese edelmütige Handlung Iphigeniens das Herz des edeln Szythen gerührt und seinen Zorn schon beinahe entwaffnet, als Orest mit entblößtem Schwert hereintritt, Iphigenien zur Flucht wegzureißen, weil Arkas ihnen indes auf die Spur gekommen ist. Der König, der nicht gleich von ihm bemerkt wird, zieht gleichfalls das Schwert. Iphigenie vermittelt eine friedliche Unterredung, zu der sich auch noch Pylades gesellt, und deren Ausgang ist, daß Thoas, durch

die Wahrheit ihrer Gründe und seine eigene Gerechtigkeit bezwungen, endlich nachgibt und beide mit Iphigenien friedlich ziehen läßt. Das Bild der Göttin, das Orest zu entwenden gekommen ist, hätte noch alles verderben können, wenn der Dichter nicht durch eine ebenso einfache als scharfsinnige Wendung sich aus der Sache gezogen hätte. Der Beschluß krönt das ganze Stück und läßt einen tiefen Nachhall in der Seele zurück.

Iphigenie.

„Ohne Segen,
in Widerwillen scheid' ich nicht von dir.
Verbann' uns nicht! Ein freundlich Gastrecht walte
von dir zu uns: so sind wir nicht auf ewig
getrennt und abgeschieden. Wert und teuer,
wie mir mein Vater war, so bist du's mir,
und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele.
Bringt der Geringste deines Volkes je
den Ton der Stimme mir ins Ohr zurück,
den ich an euch gewohnt zu hören bin,
und seh' ich an dem Aermsten eure Tracht:
empfangen will ich ihn wie einen Gott,
ich will ihm selbst ein Lager zubereiten,
auf einen Stuhl ihn an das Feuer laden
und nur nach dir und deinem Schicksal fragen.
O geben dir die Götter deiner Taten
und deiner Milde wohlverdienten Lohn!
Leb' wohl! O wende dich zu uns und gib
ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an,
und Tränen fließen lindernder vom Auge

des Scheidenden. Leb' wohl! und reiche mir
zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte.

Thoas.

Lebt wohl!"

(Fragmentarisch.)

Ueber die Iphigenie in Aulis des Euripides

Diese Tragödie ist vielleicht nicht die tadelfreieste des Euripides, weder im Ganzen noch in ihren Teilen. Agamemnons Charakter ist nicht fest gezeichnet und durch ein zweideutiges Schwanken zwischen Unmensch und Mensch, Ehrenmann und Betrüger nicht wohl fähig, unser Mitleiden zu erregen. Auch bei dem Charakter des Achilles bleibt man zweifelhaft, ob man ihn tadeln oder bewundern soll. Nicht zwar, weil er neben dem Raziniſchen Achilles zu ungalant, zu unempfindsam erscheint; der französische Achilles ist der Liebhaber Iphigeniens, was jener nicht ist und nicht sein soll; diese kleine eigennützige Leidenschaft würde sich mit dem hohen Ernst und dem wichtigen Interesse des griechischen Stücks nicht vertragen. Hätte sich Achilles wirklich überzeugt, daß Griechenlands Wohl dieses Opfer erheische, so möchte er sie immer bewundern, beklagen und sterben lassen. Er ist ein Grieche und selbst ein großer Mensch, der dieses Schicksal eher beneidet als fürchtet; aber Euripides nimmt ihm selbst diese Entschuldigung, indem er ihm Verachtung des Orakels, wenigstens Zweifel in den Priester, der es verkündigt hat, in den Mund legt. Man sehe die dritte Szene des vierten Akts; und selbst sein Anerbieten,

Iphigenien mit Gewalt zu erretten, beweist seine Geringschätzung des Orakels, denn wie könnte er sich gegen das auflehnen, was ihm heilig ist? Wenn aber das Heilige wegfällt, so kann er in ihr nichts mehr sehen als ein Opfer der Gewalt und priesterlichen Künste, und kann sich dieser großmütige Göttersohn auch alsdann noch so ruhig dabei verhalten? Muß er sie nicht vielmehr, wenn sie mit törichtem Fanatismus gleich selbst in den Tod stürzen will, mit Gewalt davon zurückhalten, als daß er ihr erlauben könnte, ein Opfer ihrer Verblendung zu werden? Man nehme es also wie man will, so ist entweder sein Versuch zu retten töricht, oder seine nachfolgende Ergebung unverzeihlich, und inkonsequent bleibt in jedem Falle sein Betragen. Der Chor in diesem Stücke, wenn ich seine erste Erscheinung ausnehme, ist ein ziemlich überflüssiger Teil der Handlung, und wo er sich in den Dialog mischt, geschieht es nicht immer auf eine geistvolle Weise; das ewige monotonische Verwünschen des Paris und der Helene muß endlich jeden ermüden. Was gegen die, durch ein Wunder bewirkte Entwickelung des Stücks zu sagen wäre, übergeh' ich; überhaupt aber ist zwischen der dramatischen Fabel dieses Dichters und seiner Moral oder den Gesinnungen seiner Personen zuweilen ein seltsamer Widerspruch sichtbar, den man, soviel ich weiß, noch nicht gerügt hat. Die abenteuerlichsten Wunder- und Göttermärchen verschmäht er nicht; aber seine Personen glauben nur nicht an ihre Götter, wie man häufige Beispiele bei ihm findet. Ist es dem Dichter erlaubt, seine eigenen Gesinnungen in Begebenheiten einzuflechten, die ihnen so ungleichartig

sind, und handelt er nicht gegen sich selbst, wenn er den Verstand seiner Zuschauer in eben dem Augenblicke aufklärt oder stutzen macht, wo er ihren Augen einen höhern Grad von Glauben zumutet? Sollte er nicht vielmehr die so leicht zu zerstörende Illusion durch die genaueste Uebereinstimmung von Gesinnungen und Begebenheiten zusammen zu halten und dem Zuschauer den Glauben, der ihm fehlt, durch die handelnden Personen unvermerkt mitzuteilen beflissen sein?

Was einige hingegen an dem Charakter Iphigeniens tadeln, wäre ich sehr versucht dem Dichter als einen vorzüglich schönen Zug anzuschreiben; diese Mischung von Schwäche und Stärke, von Zaghaftigkeit und Heroismus ist ein wahres und reizendes Gemälde der Natur. Der Uebergang von einem zum andern ist sanft und zureichend motivieret. Ihre zarte Jungfräulichkeit, die zurückhaltende Würde, womit sie den Achilles selbst da, wo er alles für sie getan hat oder zu tun bereit ist, in Entfernung hält, die Bescheidenheit, alle Neugier zu unterdrücken, die das rätselhafte Betragen ihres Vaters bei ihr rege machen muß, selbst einige hie und da hervorblickende Strahlen von Mutwillen und Lustigkeit, ihr heller Verstand, der ihr so glücklich zu Hilfe kommt, ihr schreckliches Schicksal noch selbst von der lachenden Seite zu sehen, die sanft wiederkehrende Anhänglichkeit an Leben und Sonne — der ganze Charakter ist vortrefflich. Klytämnestra — mag sie anderswo eine noch so lasterhafte Gattin, eine noch so grausame Mutter sein, darum kümmert sich der Dichter nicht — hier ist sie eine zärtliche Mutter und nichts als Mutter; mehr wollte und brauchte der Dich-

ter nicht. Die mütterliche Zärtlichkeit ist's, die er in ihren sanften Bewegungen, wie in ihren heftigen Ausbrüchen schildert. Aus diesem Grunde finde ich die Stelle im fünften Akte, wo sie Iphigenien auf die Bitte, sie möchte ihren Gemahl nicht hassen, zur Antwort gibt: „O, der soll schwer genug an dich erinnert werden!" eine Stelle, worin ihre künftige Mordtat vorbereitet zu sein scheint, eher zu tadeln als zu loben — zu tadeln, weil sie dem Zuschauer (dem griechischen wenigstens, der in der Geschichte des Hauses Atreus sehr gut bewandert war und für den doch der Dichter schrieb) plötzlich die andere Klytämnestra, die Ehebrecherin und Mörderin, in den Sinn bringt, an die er jetzt noch gar nicht denken soll, mit der er die Mutter, die zärtliche Mutter, gar nicht vermengen soll. So glücklich und schön der Gedanke ist, in demjenigen Stücke, worin Klytämnestra als Mörderin ihres Gemahls erscheint, das Bild der beleidigten Mutter und die Begebenheit in Aulis dem Zuschauer wieder ins Gedächtnis zu bringen (wie es z. B. im „Agamemnon" des Aeschylus geschieht), so schön dieses ist, und aus eben dem Grunde, warum dieses schön ist, ist es fehlerhaft, in dasjenige Stück, das uns die zärtliche, leidende Mutter zeigt, die Ehebrecherin und Mörderin aus dem andern herüber zu ziehen; jenes nämlich diente dazu, den Abscheu gegen sie zu vermindern, dieses kann keine andre Wirkung haben, als unser Mitleiden zu entkräften. Ich zweifle auch sehr, ob Euripides bei der oben angeführten Stelle diesen unlautern Zweck gehabt hat, den ihm viele geneigt sein dürften als eine Schönheit unterzuschieben.

Die Gesinnungen in diesem Stücke sind groß und edel, die Handlung wichtig und erhaben, die Mittel dazu glücklich gewählt und geordnet. Kann etwas wichtiger und erhabener sein als die — zuletzt doch freiwillige — Aufopferung einer jungen und blühenden Fürstentochter für das Glück so vieler versammelten Nationen? Konnte die Größe dieses Opfers in ein volleres und schöneres Licht gestellt werden als durch das prächtige Gemälde, das der Dichter durch den Chor (in der Zwischenhandlung des ersten Akts) von der glänzenden Ausrüstung des griechischen Heeres gleichsam im Hintergrunde entwerfen läßt? Wie groß endlich und wie einfach malt er uns Griechenlands Helden, denen dieses Opfer gebracht werden soll, in ihrem herrlichen Repräsentanten Achilles?

Die gereimte Uebersetzung der Chöre gibt dem Stücke vielleicht ein zwitterartiges Ansehen, indem sie lyrische und dramatische Poesie mit einander vermengt; vielleicht finden einige sie unter der Würde des Drama. Ich würde mir diese Neuerung auch nicht erlaubt haben, wenn ich nicht geglaubt hätte, die in der Uebersetzung verloren gehende Harmonie der griechischen Verse — ein Verlust, der hier um so mehr gefühlt wird, da in dem Inhalte selbst nicht immer der größte Wert liegt — im Deutschen durch etwas ersetzen zu müssen, wovon ich gerne glaube, daß es jener Harmonie nicht nahe kommt, was aber, wär' es auch nur der überwundenen Schwierigkeit wegen, vielleicht einen Reiz für diejenigen Leser hat, die durch eine solche Zugabe für die Chöre des griechischen Trauerspiels erst gewonnen werden müssen. Kann mich dieses bei unsern griechi-

schen Zeloten nicht entschuldigen, so sind sie hinlänglich durch die Schwierigkeiten gerächt, die ich bei diesem Versuche vorgefunden habe.

(Aus dem Anhang zu der Uebersetzung in der Thalia.)

Aus Briefen an Körner

Ich war gestern nach dreiviertel Jahren zum erstenmal wieder in der Komödie. Es war eine Oper. Bei dieser Gelegenheit war's mir interessant zu bemerken, daß die Unnatur ganz besonders auf mich wirkte, ungefähr wie auf einen, der aus der Provinz zum erstenmal in die Stadt kommt. Durch die Gewohnheit verliert man diesen Sinn; die Bemerkungen, die ich gestern anstellte, erinnere ich mich nie gemacht zu haben.

*

Das lyrische Fach, das du mir anweist, sehe ich eher für ein Exilium, als für eine eroberte Provinz an. Es ist das kleinlichste und undankbarste unter allen. Zuweilen ein Gedicht lasse ich mir gefallen; wiewohl mich die Zeit und Mühe, die mir die Künstler gekostet haben, auf viele Jahre davon abschrecken. Mit dem Dramatischen will ich es noch auf mehrere Versuche ankommen lassen. Aber mit Goethe messe ich mich nicht, wenn er seine ganze Kraft anwenden will. Er hat weit mehr Genie als ich, und dabei weit mehr Reichtum an Kenntnissen, eine sichere Sinnlichkeit, und zu allem diesem einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn; was

mir in einem Grade, der ganz und gar bis zur Unwiſſenheit geht, mangelt. Hätte ich nicht einige andere Talente, und hätte ich nicht ſoviel Feinheit gehabt, dieſe Talente und Fertigkeiten in das Gebiet des Dramas herüberzuziehen, ſo würde ich in dieſem Fache gar nicht neben ihm ſichtbar geworden ſein. Aber ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewiſſe Exzellenze darin gibt, eben weil es mein eigen iſt. Will ich in das natürliche Drama einlenken, ſo fühl ich die Superiorität, die er und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, ſehr lebhaft. Deswegen laſſe ich mich aber nicht abſchrecken; denn eben, je mehr ich empfinde, wie viele und welche Talente oder Erforderniſſe mir fehlen, ſo überzeuge ich mich deſto lebhafter von der Realität und Stärke desjenigen Talents, welches, jenes Mangel ungeachtet, mich ſoweit gebracht hat, als ich ſchon bin. Denn ohne ein großes Talent von der einen Seite hätte ich einen ſo großen Mangel von der anderen nicht ſo weit bedecken können als geſchehen iſt, und es überhaupt nicht ſo weit bringen können, um auf Köpfe zu wirken. Wieland ſelbſt hat mir mehr als einmal eingeſtanden, daß ich ihm in verſchiedenen Stücken überlegen ſei. Mit dieſer Kraft muß ich doch etwas machen können, das mich ſo weit führt, ein Kunſtwerk von mir neben eins von den ſeinigen zu ſtellen. . . .

Ich traue mir im Drama dennoch am allermeiſten zu, und ich weiß, worauf ſich dieſe Zuverſicht gründet. Bis jetzt haben mich die Plane, die mich ein blinder Zufall wählen ließ, aufs äußerſte embarraſſiert, weil

die Komposition zu weitläufig und zu kühn war. Laß mich einmal einen simplen Plan behandeln und darüber brüten. Einen solchen habe ich in petto, und damit werde ich auch debutieren. . . .

Die Vorstellung des Carlos mag euch doch interessiert haben. Nur bin ich von uns fünf der einzige, der ihn nicht spielen gesehen hat, und auch sobald nicht spielen sehen wird. Desto besser! Wenn ich ihn in drei oder vier Jahren zum ersten Male sehe, so wird diese Vorstellung gewiß von wichtigen Folgen für ihn sein.

*

Dein Urteil über die Iphigenie unterschreibe ich im Grunde ganz, und die Gründe, aus denen du mich rechtfertigst, daß ich mich damit beschäftigte, sind auch die meinigen: mehr Simplizität in Plan und Stil daraus zu lernen. Setze noch hinzu, daß ich mir, bei mehrerer Bekanntschaft mit griechischen Stücken, endlich das Wahre, Schöne und Wirkende daraus abstrahiere und mir mit Weglassung des Mangelhaften ein gewisses Ideal daraus bilde, wodurch mein jetziges korrigiert und vollends gründet wird — so wirst du mich nicht tadeln, wenn ich zuweilen darauf verfalle, mich damit zu beschäftigen.

*

Das eben ist die Aufgabe für das Genie, daß man seine Materialien so wählt und stellt, daß sie des Schmucks nicht brauchen, um zu interessieren.

1790

Aus Briefen

. . . mit schlimmen Charakteren söhnen wir uns nur dadurch aus, daß sie auf einen wichtigen Zweck arbeiten, oder aus einer hinreichend starken Leidenschaft handeln.

*

Die Notwendigkeit, in die du gesetzt warst, dich über schlechterdings philosophische und ganz undramatische Materien, über bloße Gegenstände des Raisonnement zu verbreiten, machte zuweilen viel Worte nötig; aber diese Fluten von Worten, dieser durch das ganze Stück herrschende wortreiche Ton würde dir nicht bloß in einem Trauerspiel, wo er durchaus nicht hingehört, sondern selbst in andern poetischen Formen nicht gestattet werden. Dazu kommt, daß an sich dunkle Materien es durch eine dunkle und schwankende Bildersprache noch mehr werden.

(An Huber über dessen „Heimliches Gericht".)

*

Komme ich je wieder in die tragische Laufbahn, so will ich mich nicht wieder aussetzen, das Opfer einer unglücklichen Welt zu werden, und meine beste Kraft in einem vergeblichen und mir nie gedankten Streit mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu verschwenden.

Ueberhaupt, wenn ich mich mit einem alten oder neuen Tragiker jemals messen soll, so müssen die Umstände gleich sein, und nichts muß der tragischen

Kunst entgegenarbeiten, wie es mir bisher immer begegnete.

Das Arbeiten im dramatischen Fache dürfte überhaupt noch auf eine ziemlich lange Zeit hinausgerückt werden. Ehe ich der griechischen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe, lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein.

(An Körner.)

1791

Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen

Wie sehr auch einige neuere Aesthetiker sich's zum Geschäft machen, die Künste der Phantasie und Empfindung gegen den allgemeinen Glauben, daß sie auf Vergnügen abzwecken, wie gegen einen herabsetzenden Vorwurf zu verteidigen, so wird dieser Glaube dennoch, nach wie vor, auf seinem festen Grunde bestehen, und die schönen Künste werden ihren althergebrachten unabstreitbaren und wohltätigen Beruf nicht gern mit einem neuen vertauschen, zu welchem man sie großmütig erhöhen will. Unbesorgt, daß ihre auf unser Vergnügen abzielende Bestimmung sie erniedrige, werden sie vielmehr auf den Vorzug stolz sein, dasjenige unmittelbar zu leisten, was alle übrigen Richtungen und Tätigkeiten des menschlichen Geistes nur mittelbar erfüllen. Daß der Zweck der Natur mit dem Menschen seine Glück-

seligkeit sei, wenn auch der Mensch selbst in seinem moralischen Handeln von diesem Zwecke nichts wissen soll, wird wohl niemand bezweifeln, der überhaupt nur einen Zweck in der Natur annimmt. Mit dieser also, oder vielmehr mit ihrem Urheber haben die schönen Künste ihren Zweck gemein, Vergnügen auszuspenden und Glückliche zu machen. Spielend verleihen sie, was ihre ernsteren Schwestern uns erst mühsam erringen lassen; sie verschenken, was dort erst der sauer erworbene Preis vieler Anstrengungen zu sein pflegt. Mit anspannendem Fleiße müssen wir die Vergnügungen des Verstandes, mit schmerzhaften Opfern die Billigung der Vernunft, die Freuden der Sinne durch harte Entbehrungen erkaufen, oder das Uebermaß derselben durch eine Kette von Leiden büßen; die Kunst allein gewährt uns Genüsse, die nicht erst abverdient werden dürfen, die kein Opfer kosten, die durch keine Reue erkauft werden. Wer wird aber das Verdienst, auf diese Art zu ergötzen, mit dem armseligen Verdienst, zu belustigen, in eine Klasse setzen? Wer sich einfallen lassen, der schönen Kunst bloß deswegen jenen Zweck abzusprechen, weil sie über diesen erhaben ist?

Die wohlgemeinte Absicht, das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen, die in der Kunst schon so manches Mittelmäßige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet. Um den Künsten einen recht hohen Rang anzuweisen, um ihnen die Gunst des Staats, die Ehrfurcht aller Menschen zu erwerben, vertreibt man sie aus ihrem eigentümlichen Gebiet, um ihnen einen Beruf aufzudringen, der ihnen fremd und ganz unnatürlich

ist. Man glaubt ihnen einen großen Dienst zu erweisen, indem man ihnen, anstatt des frivolen Zwecks, zu ergötzen, einen moralischen unterschiebt, und ihr so sehr in die Augen fallender Einfluß auf die Sittlichkeit muß diese Behauptung unterstützen. Man findet es widersprechend, daß dieselbe Kunst, die den höchsten Zweck der Menschheit in so großem Maße befördert, nur beiläufig diese Wirkung leisten und einen so gemeinen Zweck, wie man sich das Vergnügen denkt, zu ihrem letzten Augenmerk haben sollte. Aber diesen anscheinenden Widerspruch würde, wenn wir sie hätten, eine bündige Theorie des Vergnügens und eine vollständige Philosophie der Kunst sehr leicht zu heben imstande sein. Aus dieser würde sich ergeben, daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei tätig sei. Aus ihr würde sich ferner ergeben, daß die Hervorbringung dieses Vergnügens ein Zweck sei, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne, daß also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse. Für die Würdigung der Kunst ist es aber vollkommen einerlei, ob ihr Zweck ein moralischer sei, oder ob sie ihren Zweck nur durch moralische Mittel erreichen könne, denn in beiden Fällen hat sie es mit der Sittlichkeit zu tun und muß mit dem sittlichen Gefühl im engsten Einverständnis handeln; aber für die Vollkommenheit der Kunst ist es nichts weniger als einerlei, welches von beiden ihr Zweck und welches das Mittel ist. Ist der Zweck selbst moralisch, so verliert sie das,

wodurch sie allein mächtig ist, ihre Freiheit, und das, wodurch sie so allgemein wirksam ist, den Reiz des Vergnügens. Das Spiel verwandelt sich in ein ernsthaftes Geschäft; und doch ist es gerade das Spiel, wodurch sie das Geschäft am besten vollführen kann. Nur indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohltätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem sie ihre völlige Freiheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen.

Es ist ferner gewiß, daß jedes Vergnügen, insofern es aus sittlichen Quellen fließt, den Menschen sittlich verbessert, und daß hier die Wirkung wieder zur Ursache werden muß. Die Lust am Schönen, am Rührenden, am Erhabenen stärkt unsere moralischen Gefühle, wie das Vergnügen am Wohltun, an der Liebe u. s. f. alle diese Neigungen stärkt. Ebenso, wie ein vergnügter Geist das gewisse Los eines sittlich vortrefflichen Menschen ist, so ist sittliche Vortrefflichkeit gern die Begleiterin eines vergnügten Gemüts. Die Kunst wirkt also nicht deswegen allein sittlich, weil sie durch sittliche Mittel ergötzt, sondern auch deswegen, weil das Vergnügen selbst, das die Kunst gewährt, ein Mittel zur Sittlichkeit wird.

Die Mittel, wodurch die Kunst ihren Zweck erreicht, sind so vielfach, als es überhaupt Quellen eines freien Vergnügens gibt. Frei aber nenne ich dasjenige Vergnügen, wobei die geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft, tätig sind, und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird; im Gegensatz von dem physischen oder sinnlichen Vergnügen, wobei die Seele einer blinden Naturnotwendigkeit unterworfen wird

und die Empfindung unmittelbar auf ihre physische Ursache erfolgt. Die sinnliche Lust ist die einzige, die vom Gebiet der schönen Kunst ausgeschlossen wird, und eine Geschicklichkeit, die sinnliche Lust zu erwecken, kann sich nie oder alsdann nur zur Kunst erheben, wenn die sinnlichen Eindrücke nach einem Kunstplan geordnet, verstärkt oder gemäßigt werden und diese Planmäßigkeit durch die Vorstellung erkannt wird. Aber auch in diesem Fall wäre nur dasjenige an ihr Kunst, was der Gegenstand eines freien Vergnügens ist, nämlich der Geschmack in der Anordnung, der unsern Verstand ergötzt, nicht die physischen Reize selbst, die nur unsere Sinnlichkeit vergnügen.

Die allgemeine Quelle jedes, auch des sinnlichen, Vergnügens ist Zweckmäßigkeit. Das Vergnügen ist sinnlich, wenn die Zweckmäßigkeit nicht durch die Vorstellungskräfte erkannt wird, sondern bloß durch das Gesetz der Notwendigkeit die Empfindung des Vergnügens zur physischen Folge hat. So erzeugt eine zweckmäßige Bewegung des Bluts und der Lebensgeister in einzelnen Organen oder in der ganzen Maschine die körperliche Lust mit allen ihren Arten und Modifikationen; wir fühlen diese Zweckmäßigkeit durch das Medium der angenehmen Empfindung, aber wir gelangen zu keiner, weder klaren noch verworrenen Vorstellung von ihr.

Das Vergnügen ist frei, wenn wir uns die Zweckmäßigkeit vorstellen und die angenehme Empfindung die Vorstellung begleitet; alle Vorstellungen also, wodurch wir Uebereinstimmung und Zweckmäßigkeit erfahren, sind Quellen eines freien Vergnügens und in-

sofern fähig, von der Kunst zu dieser Absicht gebraucht zu werden. Sie erschöpfen sich in folgenden Klassen: Gut, Wahr, Vollkommen, Schön, Rührend, Erhaben. Das Gute beschäftigt unsere Vernunft, das Wahre und Vollkommene den Verstand, das Schöne den Verstand mit der Einbildungskraft, das Rührende und Erhabene die Vernunft mit der Einbildungskraft. Zwar ergötzt auch schon der Reiz oder die zur Tätigkeit aufgeforderte Kraft, aber die Kunst bedient sich des Reizes nur, um die höheren Gefühle der Zweckmäßigkeit zu begleiten; allein betrachtet, verliert er sich unter die Lebensgefühle, und die Kunst verschmäht ihn, wie alle sinnlichen Lüste.

Die Verschiedenheit der Quellen, aus welchen die Kunst das Vergnügen schöpft, das sie uns gewährt, kann für sich allein zu keiner Einteilung der Künste berechtigen, da in derselben Kunstklasse mehrere, ja oft alle Arten des Vergnügens zusammenfließen können. Aber insofern eine gewisse Art derselben als Hauptzweck verfolgt wird, kann sie, wenngleich nicht eine eigene Klasse, doch eine eigene Ansicht der Kunstwerke gründen. So z. B. könnte man diejenigen Künste, welche den Verstand und die Einbildungskraft vorzugsweise befriedigen, diejenigen also, die das Wahre, das Vollkommene, das Schöne zu ihrem Hauptzweck machen, unter dem Namen der schönen Künste (Künste des Geschmacks, Künste des Verstandes) begreifen; diejenigen hingegen, die die Einbildungskraft mit der Vernunft vorzugsweise beschäftigen, also das Gute, das Erhabene und Rührende zu ihrem Hauptgegenstand haben, unter dem Namen der rührenden Künste (Künste des Gefühls, des Herzens)

in eine besondere Klasse vereinigen. Zwar ist es unmöglich, das Rührende von dem Schönen durchaus zu trennen, aber sehr gut kann das Schöne ohne das Rührende bestehen. Wenn also gleich diese verschiedene Ansicht zu keiner vollkommenen Einteilung der freien Künste berechtigt, so dient sie wenigstens dazu, die Prinzipien zur Beurteilung derselben näher anzugeben und der Verwirrung vorzubeugen, welche unvermeidlich einreißen muß, wenn man bei einer Gesetzgebung in ästhetischen Dingen die ganz verschiedenen Felder des Rührenden und des Schönen verwechselt.

Das Rührende und Erhabene kommen darin überein, daß sie Lust durch Unlust hervorbringen, daß sie uns also (da die Lust aus Zweckmäßigkeit, der Schmerz aber aus dem Gegenteil entspringt) eine Zweckmäßigkeit zu empfinden geben, die eine Zweckwidrigkeit voraussetzt.

Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unserer Uebermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen. Der Gegenstand des Erhabenen widerstreitet also unserm sinnlichen Vermögen, und diese Unzweckmäßigkeit muß uns notwendig Unlust erwecken. Aber sie wird zugleich eine Veranlassung, ein anderes Vermögen in uns zu unserem Bewußtsein zu bringen, welches demjenigen, woran die Einbildungskraft erliegt, überlegen ist. Ein erhabener Gegenstand ist also eben dadurch, daß er der Sinnlichkeit widerstreitet, zweckmäßig für die Vernunft und er-

götzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedrige schmerzt.

Rührung in seiner strengen Bedeutung bezeichnet die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden. Rührung kann man also nur dann über eigenes Unglück empfinden, wenn der Schmerz über dasselbe gemäßigt genug ist, um der Lust Raum zu lassen, die etwa ein mitleidender Zuschauer dabei empfindet. Der Verlust eines großen Guts schlägt uns heute zu Boden, und unser Schmerz rührt den Zuschauer; in einem Jahre erinnern wir uns dieses Leidens selbst mit Rührung. Der Schwache ist jederzeit ein Raub seines Schmerzens, der Held und der Weise werden vom höchsten eigenen Unglück nur gerührt.

Rührung enthält ebenso wie das Gefühl des Erhabenen zwei Bestandteile, Schmerz und Vergnügen; also hier wie dort liegt der Zweckmäßigkeit eine Zweckwidrigkeit zum Grunde. So scheint es eine Zweckwidrigkeit in der Natur zu sein, daß der Mensch leidet, der doch nicht zum Leiden bestimmt ist, und diese Zweckwidrigkeit tut uns wehe. Aber dieses Wehetun der Zweckwidrigkeit ist zweckmäßig für unsere vernünftige Natur überhaupt und insofern es uns zur Tätigkeit auffordert, zweckmäßig für die menschliche Gesellschaft. Wir müssen also über die Unlust selbst, welche das Zweckwidrige in uns erregt, notwendig Lust empfinden, weil jene Unlust zweckmäßig ist. Um zu bestimmen, ob bei einer Rührung die Lust oder die Unlust hervorstechen werde, kommt es darauf an, ob die Vorstellung der Zweckwidrigkeit oder die der Zweckmäßigkeit die Oberhand behält. Dies kann nun entweder von der

Menge der Zwecke, die erreicht oder verletzt werden, oder von ihrem Verhältnis zu dem letzten Zweck aller Zwecke abhängen.

Das Leiden des Tugendhaften rührt uns schmerzhafter, als das Leiden des Lasterhaften, weil dort nicht nur dem allgemeinen Zweck der Menschen, glücklich zu sein, sondern auch dem besonderen, daß die Tugend glücklich mache, hier aber nur dem erstern widersprochen wird. Hingegen schmerzt uns das Glück des Bösewichts auch weit mehr, als das Unglück des Tugendhaften, weil erstlich das Laster selbst, und zweitens die Belohnung des Lasters eine Zweckwidrigkeit enthalten.

Außerdem ist die Tugend weit mehr geschickt, sich selbst zu belohnen, als das glückliche Laster, sich zu bestrafen; eben deswegen wird der Rechtschaffene im Unglück weit eher der Tugend getreu bleiben, als der Lasterhafte im Glück zur Tugend umkehren.

Vorzüglich aber kommt es bei Bestimmung des Verhältnisses der Lust zu der Unlust in Rührungen darauf an, ob der verletzte Zweck den erreichten, oder der erreichte den, der verletzt wird, an Wichtigkeit übertreffen. Keine Zweckmäßigkeit geht uns so nah an als die moralische, und nichts geht über die Lust, die wir über diese empfinden. Die Naturzweckmäßigkeit könnte noch immer problematisch sein, die moralische ist uns erwiesen. Sie allein gründet sich auf unsere vernünftige Natur und auf innere Notwendigkeit. Sie ist uns die nächste, die wichtigste und zugleich die erkennbarste, weil sie durch nichts von außen, sondern durch ein inneres Prinzip unserer Vernunft bestimmt wird. Sie ist das Palladium unserer Freiheit.

Diese moralische Zweckmäßigkeit wird am lebendigsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles, was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut, als die physische Notwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer die Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen. Aus diesem folgt, „daß das höchste Bewußtsein unserer moralischen Natur nur in einem gewaltsamen Zustande, im Kampfe, erhalten werden kann, und daß das höchste moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet sein wird".

Diejenige Dichtungsart also, welche uns die moralische Lust in vorzüglichem Grade gewährt, muß sich eben deswegen der gemischten Empfindungen bedienen und uns durch den Schmerz ergötzen. Dies tut vorzugsweise die Tragödie, und ihr Gebiet umfaßt alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, nach dem Verhältnis, in welchem die moralische Zweckmäßigkeit im Widerspruch mit der anderen erkannt und empfunden wird, eine Stufenleiter des Vergnügens von der untersten bis zur höchsten hinauf zu führen und den Grad der angenehmen oder schmerzhaften Rührung a priori aus dem

Prinzip der Zweckmäßigkeit bestimmt anzugeben. Ja, vielleicht ließen sich aus eben diesem Prinzip bestimmte Ordnungen der Tragödie ableiten und alle möglichen Klassen derselben a priori in einer vollständigen Tafel erschöpfen; so daß man imstande wäre, jeder gegebenen Tragödie ihren Platz anzuweisen und den Grad sowohl als die Art der Rührung im voraus zu berechnen, über den sie sich, vermöge ihrer Spezies, nicht erheben kann. Aber dieser Gegenstand bleibt einer eigenen Erörterung vorbehalten.

Wie sehr die Vorstellung der moralischen Zweckmäßigkeit der Naturzweckmäßigkeit in unserm Gemüt vorgezogen werde, wird aus einzelnen Beispielen einleuchtend zu erkennen sein.

Wenn wir Hüon und Amanda an den Marterpfahl gebunden sehen, beide aus freier Wahl bereit, lieber den fürchterlichen Feuertod zu sterben, als durch Untreue gegen das Geliebte sich einen Thron zu erwerben — was macht uns wohl diesen Auftritt zum Gegenstand eines so himmlischen Vergnügens? Der Widerspruch ihres gegenwärtigen Zustandes mit dem lachenden Schicksale, das sie verschmähten, die anscheinende Zweckwidrigkeit der Natur, welche Tugend mit Elend lohnt, die naturwidrige Verleugnung der Selbstliebe u. s. f. sollten uns, da sie so viele Vorstellungen von Zweckwidrigkeit in unsere Seele rufen, mit dem empfindlichsten Schmerz erfüllen — aber was kümmert uns die Natur mit allen ihren Zwecken und Gesetzen, wenn sie durch ihre Zweckwidrigkeit eine Veranlassung wird, uns die moralische Zweckmäßigkeit in uns in ihrem vollsten Lichte zu zeigen? Die Erfahrung von der siegenden Macht des sittlichen

Geſetzes, die wir bei dieſem Anblick machen, iſt ein ſo hohes, ſo weſentliches Gut, daß wir ſogar verſucht werden, uns mit dem Uebel auszuſöhnen, dem wir es zu verdanken haben. Uebereinſtimmung im Reich der Freiheit ergötzt uns unendlich mehr, als alle Widerſprüche in der natürlichen Welt uns zu betrüben vermögen.

Wenn Koriolan, von der Gatten- und Kindes- und Bürgerpflicht beſiegt, das ſchon ſo gut als eroberte Rom verläßt, ſeine Rache unterdrückt, ſein Heer zurückführt und ſich dem Haß eines eiferſüchtigen Nebenbuhlers zum Opfer dahingibt, ſo begeht er offenbar eine ſehr zweckwidrige Handlung; er verliert durch dieſen Schritt nicht nur die Frucht aller bisherigen Siege, ſondern rennt auch vorſätzlich ſeinem Verderben entgegen — aber wie trefflich, wie unausſprechlich groß iſt es auf der andern Seite, den gröbſten Widerſpruch mit der Neigung einem Widerſpruch mit dem ſittlichen Gefühl kühn vorzuziehen und auf ſolche Art, dem höchſten Intereſſe der Sinnlichkeit entgegen, gegen die Regeln der Klugheit zu verſtoßen, um nur mit der höheren moraliſchen Pflicht übereinſtimmend zu handeln? Jede Aufopferung des Lebens iſt zweckwidrig, denn das Leben iſt die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moraliſcher Abſicht iſt in hohem Grad zweckmäßig, denn das Leben iſt nie für ſich ſelbſt, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig. Tritt alſo ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, ſo muß das Leben der Sittlichkeit nachſtehen. „Es iſt nicht nötig, daß ich lebe, aber es iſt nötig, daß ich Rom vor dem Hunger ſchütze,"

sagt der große Pompejus, da er nach Afrika schiffen soll und seine Freunde ihm anliegen, seine Abfahrt zu verschieben, bis der Seesturm vorüber sei.

Aber das Leiden eines Verbrechers ist nicht weniger tragisch ergötzend, als das Leiden des Tugendhaften; und doch erhalten wir hier die Vorstellung einer moralischen Zweckwidrigkeit. Der Widerspruch seiner Handlung mit dem Sittengesetz sollte uns mit Unwillen, die moralische Unvollkommenheit, die eine solche Art zu handeln voraussetzt, mit Schmerz erfüllen; wenn wir auch das Unglück der Schuldlosen nicht einmal in Anschlag brächten, die das Opfer davon werden. Hier ist keine Zufriedenheit mit der Moralität der Personen, die uns für den Schmerz zu entschädigen vermöchte, den wir über ihr Handeln und Leiden empfinden — und doch ist beides ein sehr dankbarer Gegenstand für die Kunst, bei dem wir mit hohem Wohlgefallen verweilen. Es wird nicht schwer sein, diese Erscheinung mit dem bisher Gesagten in Uebereinstimmung zu zeigen.

Nicht allein der Gehorsam gegen das Sittengesetz gibt uns die Vorstellung moralischer Zweckmäßigkeit, auch der Schmerz über Verletzung desselben tut es. Die Traurigkeit, welche das Bewußtsein moralischer Unvollkommenheit erzeugt, ist zweckmäßig, weil sie der Zufriedenheit gegenübersteht, die das moralische Rechttun begleitet. Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grad, in der Verzweiflung, sind moralisch erhaben, weil sie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte und seine Aussprüche selbst gegen das feurigste Interesse der

Selbſtliebe geltend machte. Reue über eine Tat entſpringt aus der Vergleichung derſelben mit dem Sittengeſetz und iſt Mißbilligung dieſer Tat, weil ſie dem Sittengeſetz widerſtreitet. Alſo muß im Augenblick der Reue das Sittengeſetz die höchſte Inſtanz im Gemüt eines ſolchen Menſchen ſein; es muß ihm wichtiger ſein, als ſelbſt der Preis des Verbrechens, weil das Bewußtſein des beleidigten Sittengeſetzes ihm den Genuß dieſes Preiſes vergällt. Der Zuſtand eines Gemüts aber, in welchem das Sittengeſetz für die höchſte Inſtanz erkannt wird, iſt moraliſch zweckmäßig, alſo eine Quelle moraliſcher Luſt. Und was kann auch erhabener ſein, als jene heroiſche Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben ſelbſt in den Staub tritt, weil ſie die mißbilligende Stimme ihres innern Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann? Ob der Tugendhafte ſein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengeſetz gemäß zu handeln — oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewiſſens ſein Leben mit eigener Hand zerſtört, um die Uebertretung jenes Geſetzes an ſich zu beſtrafen, ſo ſteigt unſere Achtung für das Sittengeſetz zu einem gleich hohen Grad empor; und wenn ja noch ein Unterſchied ſtattfände, ſo würde er vielmehr zum Vorteil des letzteren ausfallen, da das beglückende Bewußtſein des Rechthandelns dem Tugendhaften ſeine Entſchließung doch einigermaßen konnte erleichtert haben, und das ſittliche Verdienſt an einer Handlung gerade um eben ſo viel abnimmt, als Neigung und Luſt daran Anteil haben. Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengeſetzes nur ſpäter, nicht ſchwächer; es ſind Gemälde der erhabenſten

Sittlichkeit, nur in einem gewaltsamen Zustand entworfen. Ein Mensch, der wegen einer verletzten moralischen Pflicht verzweifelt, tritt eben dadurch zum Gehorsam gegen dieselbe zurück, und je furchtbarer seine Selbstverdammung sich äußert, desto mächtiger sehen wir das Sittengesetz ihm gebieten.

Aber es gibt Fälle, wo das moralische Vergnügen nur durch einen moralischen Schmerz erkauft wird, und dies geschieht, wenn eine moralische Pflicht übertreten werden muß, um einer höheren und allgemeineren desto gemäßer zu handeln. Wäre Koriolan, anstatt seine eigene Vaterstadt zu belagern, vor Antium oder Corioli mit einem römischen Heere gestanden, wäre seine Mutter eine Volskierin gewesen, und ihre Bitten hätten die nämliche Wirkung auf ihn gehabt, so würde dieser Sieg der Kindespflicht den entgegengesetzten Eindruck auf uns machen. Der Ehrerbietung gegen die Mutter stände dann die weit höhere bürgerliche Verbindlichkeit entgegen, welche im Kollisionsfall vor jener den Vorzug verdient. Jener Kommandant, dem die Wahl gelassen wird, entweder die Stadt zu übergeben oder seinen gefangenen Sohn vor seinen Augen durchbohrt zu sehen, wählt ohne Bedenken das letztere, weil die Pflicht gegen sein Kind der Pflicht gegen sein Vaterland billig untergeordnet ist. Es empört zwar im ersten Augenblick unser Herz, daß ein Vater dem Naturtriebe und der Vaterpflicht so widersprechend handelt, aber es reißt uns bald zu einer süßen Bewunderung hin, daß sogar ein moralischer Antrieb, und wenn er sich selbst mit der Neigung gattet, die Vernunft in ihrer Gesetzgebung nicht irre machen kann. Wenn der Korinthier Timoleon einen

geliebten, aber ehrsüchtigen Bruder Timophanes ermorden läßt, weil seine Meinung von patriotischer Pflicht ihn zur Vertilgung alles dessen, was die Republik in Gefahr setzt, verbindet, so sehen wir ihn zwar nicht ohne Entsetzen und Abscheu diese naturwidrige, dem moralischen Gefühl so sehr widerstreitende Handlung begehn; aber unser Abscheu löst sich bald in die höchste Achtung der heroischen Tugend auf, die ihre Aussprüche gegen jeden fremden Einfluß der Neigung behauptet und im stürmischen Widerstreit der Gefühle ebenso frei und ebenso richtig als im Zustand der höchsten Ruhe entscheidet. Wir können über republikanische Pflicht mit Timoleon ganz verschieden denken; das ändert an unserm Wohlgefallen nichts. Vielmehr sind es gerade solche Fälle, wo unser Verstand nicht auf der Seite der handelnden Person ist, aus welchen man erkennt, wie sehr wir Pflichtmäßigkeit über Zweckmäßigkeit, Einstimmung mit der Vernunft über die Einstimmung mit dem Verstand erheben.

Ueber keine moralische Erscheinung aber wird das Urteil der Menschen so verschieden ausfallen, als gerade über diese, und der Grund dieser Verschiedenheit darf nicht weit gesucht werden. Der moralische Sinn liegt zwar in allen Menschen, aber nicht bei allen in derjenigen Stärke und Freiheit, wie er bei Beurteilung dieser Fälle vorausgesetzt werden muß. Für die meisten ist es genug, eine Handlung zu billigen, weil ihre Einstimmung mit dem Sittengesetz leicht gefaßt wird, und eine andere zu verwerfen, weil ihr Widerstreit mit diesem Gesetz in die Augen leuchtet. Aber ein heller Verstand und eine von jeder Naturkraft, also auch von

moralischen Trieben (insofern sie instinktartig wirken) unabhängige Vernunft wird erfordert, die Verhältnisse moralischer Pflichten zu dem höchsten Prinzip der Sittlichkeit richtig zu bestimmen. Daher wird die nämliche Handlung, in welcher einige wenige die höchste Zweckmäßigkeit erkennen, dem großen Haufen als ein empörender Widerspruch erscheinen, obgleich beide ein moralisches Urteil fällen; daher rührt es, daß die Rührung an solchen Handlungen nicht in der Allgemeinheit mitgeteilt werden kann, wie die Einheit der menschlichen Natur und die Notwendigkeit des moralischen Gesetzes erwarten läßt. Aber auch das wahrste und höchste Erhabene ist, wie man weiß, vielen Ueberspannung und Unsinn, weil das Maß der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen dasselbe ist. Eine kleine Seele sinkt unter der Last so großer Vorstellungen dahin oder fühlt sich peinlich über ihren moralischen Durchmesser auseinander gespannt. Sieht nicht oft genug der gemeine Haufe da die häßlichste Verwirrung, wo der denkende Geist gerade die höchste Ordnung bewundert?

So viel über das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit, insofern es der tragischen Rührung und unserer Lust an dem Leiden zum Grunde liegt. Aber es sind demungeachtet Fälle genug vorhanden, wo uns die Naturzweckmäßigkeit selbst auf Unkosten der moralischen zu ergötzen scheint. Die höchste Konsequenz eines Böse-wichts in Anordnung seiner Maschinen ergötzt uns offenbar, obgleich Anstalten und Zweck unserm moralischen Gefühl widerstreiten. Ein solcher Mensch ist fähig, unsere lebhafteste Teilnahme zu erwecken, und wir zittern vor dem Fehlschlag derselben Plane, deren

Vereitlung wir, wenn es wirklich an dem wäre, daß wir alles auf die moralische Zweckmäßigkeit beziehen, aufs feurigste wünschen sollten. Aber auch diese Erscheinung hebt dasjenige nicht auf, was bisher über das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit und seinen Einfluß auf unser Vergnügen an tragischen Rührungen behauptet wurde.

Zweckmäßigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen, sie beziehe sich entweder gar nicht auf das Sittliche, oder sie widerstreite demselben. Wir genießen dieses Vergnügen rein, solange wir uns keines sittlichen Zweckes erinnern, dem dadurch widersprochen wird. Ebenso, wie wir uns an dem verstandähnlichen Instinkt der Tiere, an dem Kunstfleiß der Bienen u. dergl. ergötzen, ohne diese Naturzweckmäßigkeit auf einen verständigen Willen, noch weniger auf einen moralischen Zweck zu beziehen, so gewährt uns die Zweckmäßigkeit eines jeden menschlichen Geschäfts an sich selbst Vergnügen, sobald wir uns weiter nichts dabei denken, als das Verhältnis der Mittel zu ihrem Zweck. Fällt es uns aber ein, diesen Zweck nebst seinen Mitteln auf ein sittliches Prinzip zu beziehen, und entdecken wir alsdann einen Widerspruch mit dem letzteren, kurz, erinnern wir uns, daß es die Handlung eines moralischen Wesens ist, so tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes ersten Vergnügens, und keine noch so große Verstandeszweckmäßigkeit ist fähig, uns mit der Vorstellung einer sittlichen Zweckwidrigkeit zu versöhnen. Nie darf es uns lebhaft werden, daß dieser Richard III., dieser Jago, dieser Lovelace Menschen sind, sonst wird sich unsere Teilnahme unausbleiblich in ihr Gegenteil verwandeln.

Daß wir aber ein Vermögen besitzen und auch häufig genug ausüben, unsere Aufmerksamkeit von einer gewissen Seite der Dinge freiwillig abzulenken und auf eine andere zu richten, daß das Vergnügen selbst, welches durch diese Absonderung allein für uns möglich ist, uns dazu einladet und dabei festhält, wird durch die tägliche Erfahrung bestätigt.

Nicht selten aber gewinnt eine geistreiche Bosheit vorzüglich deswegen unsere Gunst, weil sie ein Mittel ist, uns den Genuß der moralischen Zweckmäßigkeit zu verschaffen. Je gefährlicher die Schlingen sind, welche Lovelace Clarissens Tugend legt, je härter die Proben sind, auf welche die erfinderische Grausamkeit eines Despoten die Standhaftigkeit seines unschuldigen Opfers stellt, in desto höherem Glanz sehen wir die moralische Zweckmäßigkeit triumphieren. Wir freuen uns über die Macht des moralischen Pflichtgefühls, welches die Erfindungskraft eines Verführers so sehr in Arbeit setzen kann. Hingegen rechnen wir dem konsequenten Böswicht die Besiegung des moralischen Gefühls, von dem wir wissen, daß es sich notwendig in ihm regen mußte, zu einer Art von Verdienst an, weil es von einer gewissen Stärke der Seele und einer großen Zweckmäßigkeit des Verstandes zeugt, sich durch keine moralische Regung in seinem Handeln irre machen zu lassen.

Uebrigens ist es unwidersprechlich, daß eine zweckmäßige Bosheit nur alsdann der Gegenstand eines vollkommenen Wohlgefallens werden kann, wenn sie vor der moralischen Zweckmäßigkeit zuschaden wird. Dann ist sie sogar eine wesentliche Bedingung des höchsten Wohlgefallens, weil sie allein vermag, die Ueber-

macht des moralischen Gefühls recht einleuchtend zu machen. Es gibt davon keinen überzeugenderen Beweis, als den letzten Eindruck, mit dem uns der Verfasser der Clarissa entläßt. Die höchste Verstandeszweckmäßigkeit, die wir in dem Verführungsplane des Lovelace unfreiwillig bewundern mußten, wird durch die Vernunftzweckmäßigkeit, welche Clarissa diesem furchtbaren Feind ihrer Unschuld entgegensetzt, glorreich übertroffen, und wir sehen uns dadurch in den Stand gesetzt, den Genuß beider in einem hohen Grade zu vereinigen.

Insofern sich der tragische Dichter zum Ziel setzt, das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit zu einem lebendigen Bewußtsein zu bringen, insofern er also die Mittel zu diesem Zweck verständig wählt und anwendet, muß er den Kenner jederzeit auf eine gedoppelte Art, durch die moralische und durch die Naturzweckmäßigkeit, ergötzen. Durch jene wird er das Herz, durch diese den Verstand befriedigen. Der große Haufe erleidet gleichsam blind die von dem Künstler auf das Herz beabsichtigte Wirkung, ohne die Magie zu durchblicken, vermittelst welcher die Kunst diese Macht über ihn ausübte. Aber es gibt eine gewisse Klasse von Kennern, bei denen der Künstler, gerade umgekehrt, die auf das Herz abgezielte Wirkung verliert, deren Geschmack er aber durch die Zweckmäßigkeit der dazu angewandten Mittel für sich gewinnen kann. In diesen sonderbaren Widerspruch artet öfters die feinste Kultur des Geschmacks aus, besonders wo die moralische Veredelung hinter der Bildung des Kopfes zurückbleibt. Diese Art Kenner suchen im Rührenden und Erhabenen nur das

Verständige; dieses empfinden und prüfen sie mit dem richtigsten Geschmack, aber man hüte sich, an ihr Herz zu appellieren. Alter und Kultur führen uns dieser Klippe entgegen, und diesen nachteiligen Einfluß von beiden glücklich besiegen, ist der höchste Charakterruhm des gebildeten Mannes. Unter Europens Nationen sind unsere Nachbarn, die Franzosen, diesem Extrem am nächsten geführt worden, und wir ringen, wie in allem, so auch hier, diesem Muster nach.

1792

Ueber die tragische Kunst

Der Zustand des Affekts für sich selbst, unabhängig von aller Beziehung seines Gegenstandes auf unsere Verbesserung oder Verschlimmerung, hat etwas Ergötzendes für uns; wir streben, uns in denselben zu versetzen, wenn es auch einige Opfer kosten sollte. Unseren gewöhnlichsten Vergnügungen liegt dieser Trieb zum Grunde; ob der Affekt auf Begierde oder Verabscheuung gerichtet, ob er seiner Natur noch angenehm oder peinlich sei, kommt dabei wenig in Betrachtung. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daß der unangenehme Affekt den größeren Reiz für uns habe und also die Lust am Affekt mit seinem Inhalt gerade in umgekehrtem Verhältnisse stehe. Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften wegge-

stoßen und wieder angezogen fühlen. Alles drängt sich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeschichte; das abenteuerlichste Gespenstermärchen verschlingen wir mit Begierde, und mit desto größerer, je mehr uns dabei die Haare zu Berge steigen.

Lebhafter äußert sich diese Regung bei Gegenständen der wirklichen Anschauung. Ein Meersturm, der eine ganze Flotte versenkt, vom Ufer aus gesehen, würde unsere Phantasie ebenso stark ergötzen, als er unser fühlendes Herz empört; es dürfte schwer sein, mit dem Lukrez zu glauben, daß diese natürliche Lust aus einer Vergleichung unserer eigenen Sicherheit mit der wahrgenommenen Gefahr entspringe. Wie zahlreich ist nicht das Gefolge, das einen Verbrecher nach dem Schauplatz seiner Qualen begleitet! Weder das Vergnügen befriedigter Gerechtigkeitsliebe, noch die unendle Lust der gestillten Rachbegierde kann diese Erscheinung erklären. Dieser Unglückliche kann in dem Herzen der Zuschauer sogar entschuldigt, das aufrichtigste Mitleid für seine Erhaltung geschäftig sein; dennoch regt sich, stärker oder schwächer, ein neugieriges Verlangen bei dem Zuschauer, Aug' und Ohr auf den Ausdruck seines Leidens zu richten. Wenn der Mensch von Erziehung und verfeinertem Gefühl hierin eine Ausnahme macht, so rührt dies nicht daher, daß dieser Trieb gar nicht in ihm vorhanden war, sondern daher, daß er von der schmerzhaften Stärke des Mitleids überwogen oder von den Gesetzen des Anstands in Schranken gehalten wird. Der rohe Sohn der Natur, den kein Gefühl zarter Menschlichkeit zügelt, überläßt sich ohne Scheu diesem mächtigen Zuge. Er muß also in der ursprünglichen

Anlage des menschlichen Gemüts gegründet und durch ein allgemeines psychologisches Gesetz zu erklären sein.

Wenn wir aber auch diese rohen Naturgefühle mit der Würde der menschlichen Natur unverträglich finden und deswegen Anstand nehmen, ein Gesetz für die ganze Gattung darauf zu gründen, so gibt es noch Erfahrungen genug, die die Wirklichkeit und Allgemeinheit des Vergnügens an schmerzhaften Rührungen außer Zweifel setzen. Der peinliche Kampf entgegengesetzter Neigungen oder Pflichten, der für denjenigen, der ihn erleidet, eine Quelle des Elends ist, ergötzt uns in der Betrachtung; wir folgen mit immer steigender Lust den Fortschritten einer Leidenschaft bis zu dem Abgrund, in welchen sie ihr unglückliches Opfer hinabzieht. Das nämliche zarte Gefühl, das uns von dem Anblick eines physischen Leidens, oder auch von dem physischen Ausdruck eines moralischen zurückschreckt, läßt uns in der Sympathie mit dem reinen moralischen Schmerz eine nur desto süßere Lust empfinden. Das Interesse ist allgemein, mit dem wir bei Schilderungen solcher Gegenstände verweilen.

Natürlicherweise gilt dies nur von dem mitgeteilten oder nachempfundenen Affekt; denn die nahe Beziehung, in welcher der ursprüngliche zu unserm Glückseligkeitstriebe steht, beschäftigt und besitzt uns gewöhnlich zu sehr, um der Lust Raum zu lassen, die er, frei von jeder eigennützigen Beziehung, für sich selbst gewährt. So ist bei demjenigen, der wirklich von einer schmerzhaften Leidenschaft beherrscht wird, das Gefühl des Schmerzens überwiegend, so sehr die Schilderung seiner Gemütslage den Hörer oder Zuschauer entzücken kann.

Dem ungeachtet ist selbst der ursprüngliche schmerzhafte Affekt für denjenigen, der ihn erleidet, nicht ganz an Vergnügen leer; nur sind die Grade dieses Vergnügens nach der Gemütsbeschaffenheit der Menschen verschieden. Läge nicht auch in der Unruhe, im Zweifel, in der Furcht ein Genuß, so würden Hazardspiele ungleich weniger Reiz für uns haben, so würde man sich nie aus tollkühnem Mut in Gefahren stürzen, so könnte selbst die Sympathie mit fremden Leiden gerade im Moment der höchsten Illusion und im stärksten Grad der Verwechslung nicht am lebhaftesten ergötzen. Dadurch aber wird nicht gesagt, daß die unangenehmen Affekte an und für sich selbst Lust gewähren, welches zu behaupten wohl niemand sich einfallen lassen wird; es ist genug, wenn diese Zustände des Gemüts bloß die Bedingungen abgeben, unter welchen allein gewisse Arten des Vergnügens für uns möglich sind. Gemüter also, welche für diese Arten des Vergnügens vorzüglich empfänglich und vorzüglich darnach lüstern sind, werden sich leichter mit diesen unangenehmen Bedingungen versöhnen und auch in den heftigsten Stürmen der Leidenschaft ihre Freiheit nicht ganz verlieren.

Von der Beziehung seines Gegenstandes auf unser sinnliches oder sittliches Vermögen rührt die Unlust her, welche wir bei widrigen Affekten empfinden, so wie die Lust bei den angenehmen aus eben diesen Quellen entspringt. Nach dem Verhältnis nun, in welchem die sittliche Natur eines Menschen zu seiner sinnlichen steht, richtet sich auch der Grad der Freiheit, der in Affekten behauptet werden kann; und da nun bekanntlich im Moralischen keine Wahl für uns stattfindet, der sinn-

liche Trieb hingegen der Gesetzgebung der Vernunft unterworfen und also in unserer Gewalt ist, wenigstens sein soll, so leuchtet ein, daß es möglich ist, in allen denjenigen Affekten, welche mit dem eigennützigen Trieb zu tun haben, eine vollkommene Freiheit zu behalten und über den Grad Herr zu sein, den sie erreichen sollen. Dieser wird in eben dem Maße schwächer sein, als der moralische Sinn über den Glückseligkeitstrieb bei einem Menschen die Obergewalt behauptet und die eigennützige Anhänglichkeit an sein individuelles Ich durch den Gehorsam gegen allgemeine Vernunftgesetze vermindert wird. Ein solcher Mensch wird also im Zustand des Affekts die Beziehung eines Gegenstandes auf seinen Glückseligkeitstrieb weit weniger empfinden und folglich auch weit weniger von der Unlust erfahren, die nur aus dieser Beziehung entspringt; hingegen wird er desto mehr auf das Verhältnis merken, in welchem eben dieser Gegenstand zu seiner Sittlichkeit steht, und eben darum auch desto empfänglicher für die Lust sein, welche die Beziehung aufs Sittliche nicht selten in die peinlichsten Leiden der Sinnlichkeit mischt. Eine solche Verfassung des Gemüts ist am fähigsten, das Vergnügen des Mitleids zu genießen und selbst den ursprünglichen Affekt in den Schranken des Mitleids zu erhalten. Daher der hohe Wert einer Lebensphilosophie, welche durch stete Hinweisung auf allgemeine Gesetze das Gefühl für unsere Individualität entkräftet, im Zusammenhange des großen Ganzen unser kleines Selbst uns verlieren lehrt und uns dadurch in den Stand setzt, mit uns selbst wie mit Fremdlingen umzugehen. Diese erhabene Geistesstimmung ist das Los

ſtarker und philoſophiſcher Gemüter, die durch fortgeſetzte Arbeit an ſich ſelbſt den eigennützigen Trieb unterjochen gelernt haben. Auch der ſchmerzhafteſte Verluſt führt ſie nicht über eine ruhige Wehmut hinaus, mit der ſich noch immer ein merklicher Grad des Vergnügens gatten kann. Sie, die allein fähig ſind, ſich von ſich ſelbſt zu trennen, genießen allein das Vorrecht, an ſich ſelbſt teilzunehmen und eigenes Leiden in dem milden Widerſchein der Sympathie zu empfinden.

Schon das Bisherige enthält Winke genug, die uns auf die Quellen des Vergnügens, das der Affekt an ſich ſelbſt, und vorzüglich der traurige, gewährt, aufmerkſam machen. Es iſt größer, wie man geſehen hat, in moraliſchen Gemütern und wirkt deſto freier, je mehr das Gemüt von dem eigennützigen Triebe unabhängig iſt. Es iſt ferner lebhafter und ſtärker in traurigen Affekten, wo die Selbſtliebe gekränkt wird, als in fröhlichen, welche eine Befriedigung derſelben vorausſetzen; alſo wächſt es, wo der eigennützige Trieb beleidigt, und nimmt ab, wo dieſem Triebe geſchmeichelt wird. Wir kennen aber nicht mehr als zweierlei Quellen des Vergnügens, die Befriedigung des Glückſeligkeitstriebes und die Erfüllung moraliſcher Geſetze; eine Luſt alſo, von der man bewieſen hat, daß ſie nicht aus der erſten Quelle entſprang, muß notwendig aus der zweiten ihren Urſprung nehmen. Aus unſerer moraliſchen Natur alſo quillt die Luſt hervor, wodurch uns ſchmerzhafte Affekte in der Mitteilung entzücken und, auch ſogar urſprünglich empfunden, in gewiſſen Fällen noch angenehm rühren.

Man hat es auf mehrere Art verſucht, das Ver-

gnügen des Mitleids zu erklären: aber die wenigsten Auflösungen konnten befriedigend ausfallen, weil man den Grund der Erscheinung lieber in begleitenden Umständen als in der Natur des Affekts selbst aufsuchte. Vielen ist das Vergnügen des Mitleids nichts anderes, als das Vergnügen der Seele an ihrer Empfindsamkeit; anderen die Lust an starkbeschäftigten Kräften, lebhafter Wirksamkeit des Begehrungsvermögens, kurz an einer Befriedigung des Tätigkeitstriebes; andere lassen sie aus der Entdeckung sittlich schöner Charakterzüge, die der Kampf mit dem Unglück und mit der Leidenschaft sichtbar mache, entspringen. Noch immer aber bleibt unaufgelöst, warum gerade die Pein selbst, das eigentliche Leiden, bei Gegenständen des Mitleids uns am mächtigsten anzieht, da nach jenen Erklärungen ein schwächerer Grad des Leidens den angeführten Ursachen unserer Lust an der Rührung offenbar günstiger sein müßte. Die Lebhaftigkeit und Stärke der in unserer Phantasie erweckten Vorstellungen, die sittliche Vortrefflichkeit der leidenden Personen, der Rückblick des mitleidenden Subjekts auf sich selbst können die Lust an Rührungen wohl erhöhen, aber sie sind die Ursache nicht, die sie hervorbringt. Das Leiden einer schwachen Seele, der Schmerz eines Böswichts gewähren uns diesen Genuß freilich nicht; aber deswegen nicht, weil sie unser Mitleid nicht in dem Grade wie der leidende Held oder der kämpfende Tugendhafte erregen. Stets also kehrt die erste Frage zurück, warum eben just der Grad des Leidens den Grad der sympathetischen Lust an einer Rührung bestimme, und sie kann auf keine andere Art beantwortet werden, als daß gerade der

Angriff auf unsere Sinnlichkeit die Bedingung sei, diejenige Kraft des Gemüts aufzuregen, deren Tätigkeit jenes Vergnügen an sympathetischen Leiden erzeugt.

Diese Kraft nun ist keine andere als die Vernunft, und insofern die freie Wirksamkeit derselben, als absolute Selbsttätigkeit, vorzugsweise den Namen der Tätigkeit verdient, insofern sich das Gemüt nur in seinem sittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frei fühlt, insofern ist es freilich der befriedigte Trieb der Tätigkeit, von welchem unser Vergnügen an traurigen Rührungen seinen Ursprung zieht. Aber so ist es auch nicht die Menge, nicht die Lebhaftigkeit der Vorstellungen, nicht die Wirksamkeit des Begehrungsvermögens überhaupt, sondern eine bestimmte Gattung der erstern, und eine bestimmte, durch Vernunft erzeugte Wirksamkeit des letztern, was diesem Vergnügen zum Grund liegt.

Der mitgeteilte Affekt überhaupt hat also etwas Ergötzendes für uns, weil er den Tätigkeitstrieb befriedigt; der traurige Affekt leistet jene Wirkung in einem höhern Grade, weil er diesen Trieb in einem höhern Grade befriedigt. Nur im Zustande seiner vollkommenen Freiheit, nur im Bewußtsein seiner vernünftigen Natur äußert das Gemüt seine höchste Tätigkeit, weil es da allein eine Kraft anwendet, die jedem Widerstand überlegen ist.

Derjenige Zustand des Gemüts also, der vorzugsweise diese Kraft zu ihrer Verkündigung bringt, diese höhere Tätigkeit weckt, ist der zweckmäßigste für ein vernünftiges Wesen und für den Tätigkeitstrieb der befriedigendste; er muß also mit einem vorzüglichen Grade

von Lust verknüpft sein. *) In einen solchen Zustand versetzt uns der traurige Affekt, und die Lust an demselben muß die Lust an fröhlichen Affekten in eben dem Grad übertreffen, als das sittliche Vermögen in uns über das sinnliche erhaben ist.

Was in dem ganzen System der Zwecke nur ein untergeordnetes Glied ist, darf die Kunst aus diesem Zusammenhang absondern und als Hauptzweck verfolgen. Für die Natur mag das Vergnügen nur ein mittelbarer Zweck sein; für die Kunst ist es der höchste. Es gehört also vorzüglich zum Zweck der letztern, das hohe Vergnügen nicht zu vernachlässigen, das in der traurigen Rührung enthalten ist. Diejenige Kunst aber, welche sich das Vergnügen des Mitleids insbesondere zum Zweck setzt, heißt die tragische Kunst im allgemeinsten Verstande.

Die Kunst erfüllt ihren Zweck durch Nachahmung der Natur, indem sie die Bedingungen erfüllt, unter welchen das Vergnügen in der Wirklichkeit möglich wird, und die zerstreuten Anstalten der Natur zu diesem Zwecke nach einem verständigen Plan vereinigt, um das, was diese bloß zu ihrem Nebenzweck machte, als letzten Zweck zu erreichen. Die tragische Kunst wird also die Natur in denjenigen Handlungen nachahmen, welche den mitleidenden Affekt vorzüglich zu erwecken vermögen.

Um also der tragischen Kunst ihr Verfahren im allgemeinen vorzuschreiben, ist es vor allem nötig, die

*) Siehe die Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

Bedingungen zu wissen, unter welchen nach der gewöhnlichen Erfahrung das Vergnügen der Rührung am gewissesten und am stärksten erzeugt zu werden pflegt; zugleich aber auch auf diejenigen Umstände aufmerksam zu machen, welche es einschränken oder gar zerstören.

Zwei entgegengesetzte Ursachen gibt die Erfahrung an, welche das Vergnügen an Rührungen hindern: wenn das Mitleid entweder zu schwach, oder wenn es so stark erregt wird, daß der mitgeteilte Affekt zu der Lebhaftigkeit eines ursprünglichen übergeht. Jenes kann wieder entweder an der Schwäche des Eindrucks liegen, den wir von dem ursprünglichen Leiden erhalten, in welchem Falle wir sagen, daß unser Herz kalt bleibt und wir weder Schmerz noch Vergnügen empfinden; oder es liegt an stärkern Empfindungen, welche den empfangenen Eindruck bekämpfen und durch ihr Uebergewicht im Gemüt das Vergnügen des Mitleids schwächen oder gänzlich ersticken.

Nach dem, was im vorhergehenden Aufsatz über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen behauptet wurde, ist bei jeder tragischen Rührung die Vorstellung einer Zweckwidrigkeit, welche, wenn die Rührung ergötzend sein soll, jederzeit auf eine Vorstellung von höherer Zweckmäßigkeit leitet. Auf das Verhältnis dieser beiden entgegengesetzten Vorstellungen untereinander kommt es nun an, ob bei einer Rührung die Lust oder die Unlust hervorstechen soll. Ist die Vorstellung der Zweckwidrigkeit lebhafter als die des Gegenteils, oder ist der verletzte Zweck von größerer Wichtigkeit als der erfüllte, so wird jederzeit die Unlust die

Oberhand behalten; es mag dieses nun objektiv von der menschlichen Gattung überhaupt, oder bloß subjektiv von besonderen Individuen gelten.

Wenn die Unlust über die Ursache eines Unglücks zu stark wird, so schwächt sie unser Mitleid mit demjenigen, der es erleidet. Zwei ganz verschiedene Empfindungen können nicht zu gleicher Zeit in einem hohen Grade in dem Gemüte vorhanden sein. Der Unwille über den Urheber des Leidens wird zum herrschenden Affekt, und jedes andere Gefühl muß ihm weichen. So schwächt es jederzeit unsern Anteil, wenn sich der Unglückliche, den wir bemitleiden sollen, aus eigener unverzeihlicher Schuld in sein Verderben gestürzt hat, oder sich auch aus Schwäche des Verstandes und aus Kleinmut nicht, da er es doch könnte, aus demselben zu ziehen weiß. Unserm Anteil an dem unglücklichen, von seinen undankbaren Töchtern mißhandelten Lear schadet es nicht wenig, daß dieser kindische Alte seine Krone so leichtsinnig hingab und seine Liebe so unverständig unter seinen Töchter verteilte. In dem Cronegkischen Trauerspiel Olint und Sophronia kann selbst das fürchterlichste Leiden, dem wir diese beiden Märtyrer ihres Glaubens ausgesetzt sehen, unser Mitleid, und ihr erhabener Heroismus unsere Bewunderung nur schwach erregen, weil der Wahnsinn allein eine Handlung begehen kann, wie diejenige ist, wodurch Olint sich selbst und sein ganzes Volk an den Rand des Verderbens führte.

Unser Mitleid wird nicht weniger geschwächt, wenn der Urheber eines Unglücks, dessen schuldlose Opfer wir bemitleiden sollen, unsere Seele mit Abscheu erfüllt.

Es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werks Abbruch tun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen ist, die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten. Shakespeares Jago und Lady Makbeth, Kleopatra in der Rodogune, Franz Moor in den Räubern zeugen für diese Behauptung. Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtet, noch viel weniger durch einen Mangel des Verstandes, sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen. Entspringt dasselbe nicht aus moralischen Quellen, sondern von äußerlichen Dingen, die weder Willen haben, noch einem Willen unterworfen sind, so ist das Mitleid reiner und wird zum wenigsten durch keine Vorstellung moralischer Zweckwidrigkeit geschwächt. Aber dann kann dem teilnehmenden Zuschauer das unangenehme Gefühl einer Zweckwidrigkeit in der Natur nicht erlassen werden, welche in diesem Fall allein die moralische Zweckmäßigkeit retten kann. Zu einem weit höhern Grad steigt das Mitleid, wenn sowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden. Dies kann nur dann geschehen, wenn der letztere weder unsern Haß noch unsere Verachtung erregte, sondern wider seine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden. So ist es eine vorzügliche Schönheit in der deutschen Iphigenia, daß der taurische König, der einzige, der den Wünschen Orests und seiner Schwester im Wege steht, nie unsere Achtung verliert und uns zuletzt noch Liebe abnötigt.

Diese Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist, und wo das wechselseitige Leiden bloß von der Vorstellung herrührt, daß man Leiden erweckte. Von dieser Art ist die Situation Ximenens und Roderichs im Cid des Peter Corneille; unstreitig, was die Verwicklung betrifft, dem Meisterstück der tragischen Bühne. Ehrliebe und Kindespflicht bewaffnen Roderichs Hand gegen den Vater seiner Geliebten, und Tapferkeit macht ihn zum Ueberwinder desselben; Ehrliebe und Kinderpflicht erwecken ihm in Ximenen, der Tochter des Erschlagenen, eine furchtbare Anklägerin und Verfolgerin. Beide handeln ihrer Neigung entgegen, welche vor dem Unglück des verfolgten Gegenstandes ebenso ängstlich zittert, als eifrig sie die moralische Pflicht macht, dieses Unglück herbeizurufen. Beide also gewinnen unsere höchste Achtung, weil sie auf Kosten der Neigung eine moralische Pflicht erfüllen; beide entflammen unser Mitleid aufs höchste, weil sie freiwillig und aus einem Beweggrund leiden, der sie in hohem Grade achtungswürdig macht. Hier also wird unser Mitleid so wenig durch widrige Gefühle gestört, daß es vielmehr in doppelter Flamme auflodert; bloß die Unmöglichkeit, mit der höchsten Würdigkeit zum Glücke die Idee des Unglücks zu vereinbaren, könnte unsere sympathische Lust noch durch eine Wolke des Schmerzens trüben. Wie viel auch schon dadurch gewonnen wird, daß unser Unwille über diese Zweckwidrigkeit kein moralisches Wesen trifft, sondern an den unschädlichsten Ort, auf die Notwendig-

keit abgeleitet wird, so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter des Schicksal immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird und für unsere Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt, und zu welcher die rührende Kunst sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dies geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Dann gesellt sich zu unserm Vergnügen an moralischer Uebereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloß ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besondern Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion, noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchtete. Der neuern Kunst, welche den Vorteil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste For-

derung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten. Müssen wir Neuern wirklich darauf Verzicht tun, griechische Kunst je wieder herzustellen, da der philosophische Genius des Zeitalters und die moderne Kultur überhaupt der Poesie nicht günstig sind, so wirken sie weniger nachteilig auf die tragische Kunst, welche mehr auf dem Sittlichen ruhet. Ihr allein ersetzt vielleicht unsere Kultur den Raub, den sie an der Kunst überhaupt verübte.

So wie die tragische Rührung durch Einmischung widriger Vorstellungen und Gefühle geschwächt und dadurch die Lust an derselben vermindert wird, so kann sie im Gegenteil durch zu große Annäherung an den ursprünglichen Affekt zu einem Grade ausschweifen, der den Schmerz überwiegend macht. Es ist bemerkt worden, daß die Unlust in Affekten von der Beziehung ihres Gegenstandes auf unsere Sinnlichkeit, so wie die Lust an denselben von der Beziehung des Affekts selbst auf unsere Sittlichkeit, seinen Ursprung nehme. Es wird also zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit ein bestimmtes Verhältnis vorausgesetzt, welches das Verhältnis der Unlust zu der Lust in traurigen Rührungen entscheidet, und welches nicht verändert oder umgekehrt werden kann, ohne zugleich die Gefühle von Lust und Unlust bei Rührungen umzukehren oder in ihr Gegenteil zu verwandeln. Je lebhafter die Sinnlichkeit erwacht, desto schwächer wird die Sittlichkeit wirken, und umgekehrt, je mehr jene von ihrer Macht verliert, desto mehr wird diese an Stärke gewinnen. Was also der Sinnlichkeit in unserm Gemüte ein Uebergewicht gibt, muß notwendigerweise, weil es die Sittlichkeit ein-

ſchränkt, unſer Vergnügen an Rührungen vermindern, das allein aus dieſer Sittlichkeit fließt; ſo wie alles, was dieſer letztern in unſerm Gemüt einen Schwung gibt, ſogar in urſprünglichen Affekten dem Schmerz ſeinen Stachel nimmt. Unſere Sinnlichkeit erlangt aber dieſes Uebergewicht wirklich, wenn ſich die Vorſtellungen des Leidens zu einem ſolchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit übrig läßt, den mitgeteilten Affekt von einem urſprünglichen, unſer eigenes Ich von dem leidenden Subjekt, oder Wahrheit von Dichtung zu unterſcheiden. Sie erlangt gleichfalls das Uebergewicht, wenn ihr durch Anhäufung ihrer Gegenſtände und durch das blendende Licht, das eine aufgeregte Einbildungskraft darüber verbreitet, Nahrung gegeben wird. Nichts hingegen iſt geſchickter, ſie in ihre Schranken zurückzuweiſen, als der Beiſtand überſinnlicher, ſittlicher Ideen, an denen ſich die unterdrückte Vernunft, wie an geiſtigen Stützen, aufrichtet, um ſich über den trüben Dunſtkreis der Gefühle in einen heitrern Horizont zu erheben. Daher der große Reiz, welchen allgemeine Wahrheiten oder Sittenſprüche, an der rechten Stelle in den dramatiſchen Dialog eingeſtreut, für alle gebildeten Völker gehabt haben, und der faſt übertriebene Gebrauch, den ſchon die Griechen davon machten. Nichts iſt einem ſittlichen Gemüte willkommener, als nach einem lang anhaltenden Zuſtand des bloßen Leidens aus der Dienſtbarkeit der Sinne zur Selbſttätigkeit geweckt und in ſeine Freiheit wieder eingeſetzt zu werden.

So viel von den Urſachen, welche unſer Mitleid einſchränken und dem Vergnügen an der traurigen Rüh-

rung im Wege stehen. Jetzt sind die Bedingungen aufzuzählen, unter welchen das Mitleid befördert und die Lust der Rührung am unfehlbarsten und am stärksten erweckt wird.

Alles Mitleid setzt Vorstellungen des Leidens voraus, und nach der Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollständigkeit und Dauer der letztern richtet sich auch der Grad der erstern.

1. Je lebhafter die Vorstellungen, desto mehr wird das Gemüt zur Tätigkeit eingeladen, desto mehr wird seine Sinnlichkeit gereizt, desto mehr also auch sein sittliches Vermögen zum Widerstand aufgefordert. Vorstellungen des Leidens lassen sich aber auf zwei verschiedenen Wegen erhalten, welche der Lebhaftigkeit des Eindrucks nicht auf gleiche Art günstig sind. Ungleich stärker affizieren uns Leiden, von denen wir Zeugen sind, als solche, die wir erst durch Erzählung oder Beschreibung erfahren. Jene heben das freie Spiel unserer Einbildungskraft auf und dringen, da sie unsere Sinnlichkeit unmittelbar treffen, auf dem kürzesten Wege zu unserm Herzen. Bei der Erzählung hingegen wird das Besondere erst zum Allgemeinen erhoben und aus diesem dann das Besondere erkannt, also schon durch diese notwendige Operation des Verstandes dem Eindruck sehr viel von seiner Stärke entzogen. Ein schwacher Eindruck aber wird sich des Gemüts nicht ungeteilt bemächtigen und fremdartigen Vorstellungen Raum geben, seine Wirkung zu stören und die Aufmerksamkeit zu zerstreuen. Sehr oft versetzt uns auch die erzählende Darstellung aus dem Gemütszustand der handelnden Personen in den des Erzählers, welches die

zum Mitleid so notwendige Täuschung unterbricht. So oft der Erzähler in eigner Person sich vordringt, entsteht ein Stillstand in der Handlung und darum unvermeidlich auch in unserm teilnehmenden Affekt; dies ereignet sich selbst dann, wenn sich der dramatische Dichter im Dialog vergißt und der sprechenden Person Betrachtungen in den Mund legt, die nur ein kalter Zuschauer anstellen konnte. Von diesem Fehler dürfte schwerlich eine unserer neuern Tragödien frei sein, doch haben ihn die französischen allein zur Regel erhoben. Unmittelbar lebendige Gegenwart und Versinnlichung sind also nötig, unsern Vorstellungen vom Leiden diejenige Stärke zu geben, die zu einem hohen Grade von Rührung erfordert wird.

2. Aber wir können die lebhaftesten Eindrücke von einem Leiden erhalten, ohne doch zu einem merklichen Grad des Mitleids gebracht zu werden, wenn es diesen Eindrücken an Wahrheit fehlt. Wir müssen uns einen Begriff von dem Leiden machen, an dem wir teilnehmen sollen; dazu gehört eine Uebereinstimmung desselben mit etwas, was schon vorher in uns vorhanden ist. Die Möglichkeit des Mitleids beruht nämlich auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Aehnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt. Ueberall, wo diese Aehnlichkeit sich erkennen läßt, ist das Mitleid notwendig; wo sie fehlt, unmöglich. Je sichtbarer und größer die Aehnlichkeit, desto lebhafter unser Mitleid; je geringer jene, desto schwächer auch dieses. Es müssen, wenn wir den Affekt eines andern ihm nachempfinden sollen, alle inneren Bedingungen zu diesem Affekt in uns selbst vorhanden sein, damit die äußere

Ursache, die durch ihre Vereinigung mit jenen dem Affekt die Entstehung gab, auch auf uns eine gleiche Wirkung äußern könne. Wir müssen, ohne uns Zwang anzutun, die Person mit ihm zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustande augenblicklich unterzuschieben, fähig sein. Wie ist es aber möglich, den Zustand eines andern in uns zu empfinden, wenn wir nicht uns zuvor in diesem andern gefunden haben?

Diese Aehnlichkeit geht auf die ganze Grundlage des Gemüts, insofern diese allgemein und notwendig ist. Allgemeinheit und Notwendigkeit aber enthält vorzugsweise unsere sittliche Natur. Das sinnliche Vermögen kann durch zufällige Ursachen anders bestimmt werden; selbst unsere Erkenntnisvermögen sind von veränderlichen Bedingungen abhängig; unsre Sittlichkeit allein ruht auf sich selbst und ist eben darum am tauglichsten, einen allgemeinen und sichern Maßstab dieser Aehnlichkeit abzugeben. Eine Vorstellung also, welche wir mit unsrer Form, zu denken und zu empfinden, übereinstimmend finden, welche mit unserer eigenen Gedankenreihe schon in gewisser Verwandtschaft steht, welche von unserm Gemüt mit Leichtigkeit aufgefaßt wird, nennen wir wahr. Betrifft die Aehnlichkeit das Eigentümliche unsers Gemüts, die besondern Bestimmungen des allgemeinen Menschencharakters in uns, welche sich unbeschadet dieses allgemeinen Charakters hinwegdenken lassen, so hat diese Vorstellung bloß Wahrheit für uns; betrifft sie die allgemeine und notwendige Form, welche wir bei der ganzen Gattung voraussetzen, so ist die Wahrheit der objektiven gleich zu achten. Für den Römer hat der Richterspruch des

ersten Brutus, der Selbstmord des Cato subjektive Wahrheit. Die Vorstellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieser beiden Männer fließen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, sondern mittelbar aus einer besonders bestimmten menschlichen Natur. Um diese Gefühle mit ihnen zu teilen, muß man eine römische Gesinnung besitzen, oder doch zu augenblicklicher Annahme der letztern fähig sein. Hingegen braucht man bloß Mensch überhaupt zu sein, um durch die heldenmütige Aufopferung eines Leonidas, durch die ruhige Ergebung eines Aristid, durch den freiwilligen Tod eines Sokrates in eine hohe Rührung versetzt, um durch den schrecklichen Glückswechsel eines Darius zu Tränen hingerissen zu werden. Solchen Vorstellungen räumen wir, im Gegensatz mit jenen, objektive Wahrheit ein, weil sie mit der Natur aller Subjekte übereinstimmen und dadurch eine ebenso strenge Allgemeinheit und Notwendigkeit erhalten, als wenn sie von jeder subjektiven Bedingung unabhängig wären.

Uebrigens ist die subjektiv wahre Schilderung, weil sie auf zufällige Bestimmungen geht, darum nicht mit willkürlichen zu verwechseln. Zuletzt fließt auch das subjektiv Wahre aus der allgemeinen Einrichtung des menschlichen Gemüts, welche bloß durch besondere Umstände besonders bestimmt ward, und beide sind gleich notwendige Bedingungen desselben. Die Entschließung des Cato könnte, wenn sie den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Natur widerspräche, auch nicht mehr subjektiv wahr sein. Nur haben Darstellungen der letztern Art einen engern Wirkungskreis, weil sie noch

andere Bestimmungen, als jene allgemeinen, voraussetzen. Die tragische Kunst kann sich ihrer mit großer intensiver Wirkung bedienen, wenn sie der extensiven entsagen will; doch wird das unbedingt Wahre, das bloß Menschliche in menschlichen Verhältnissen stets ihr ergiebigster Stoff sein, weil sie bei diesem allein, ohne darum auf die Stärke des Eindrucks Verzicht tun zu müssen, der Allgemeinheit desselben versichert ist.

3. Zu der Lebhaftigkeit und Wahrheit tragischer Schilderungen wird drittens noch Vollständigkeit verlangt. Alles, was von außen gegeben werden muß, um das Gemüt in die abgezweckte Bewegung zu setzen, muß in der Vorstellung erschöpft sein. Wenn sich der noch so römisch gesinnte Zuschauer den Seelenzustand des Cato zu eigen machen, wenn er die letzte Entschließung dieses Republikaners zu der seinigen machen soll, so muß er diese Entschließung nicht bloß in der Seele des Römers, auch in den Umständen gegründet finden, so muß ihm die äußere als innere Lage desselben in ihrem ganzen Zusammenhang und Umfang vor Augen liegen, so darf auch kein einziges Glied aus der Kette von Bestimmungen fehlen, an welche sich der letzte Entschluß des Römers als notwendig anschließt. Ueberhaupt ist selbst die Wahrheit einer Schilderung ohne diese Vollständigkeit nicht erkennbar, denn nur die Aehnlichkeit der Umstände, welche wir vollkommen einsehen müssen, kann unser Urteil über die Aehnlichkeit der Empfindungen rechtfertigen, weil nur aus der Vereinigung der äußern und innern Bedingungen der Affekt entspringt. Wenn entschieden werden soll, ob wir wie Cato würden gehandelt haben, so müssen wir uns

vor allen Dingen in Catos ganze äußere Lage hineindenken, und dann erst sind wir befugt, unsere Empfindungen gegen die seinigen zu halten, einen Schluß auf die Aehnlichkeit zu machen und über die Wahrheit derselben ein Urteil zu fällen.

Diese Vollständigkeit der Schilderung ist nur durch Verknüpfung mehrerer einzelnen Vorstellungen und Empfindungen möglich, die sich gegeneinander als Ursache und Wirkung verhalten und in ihrem Zusammenhang ein Ganzes für unsere Erkenntnis ausmachen. Alle diese Vorstellungen müssen, wenn sie uns lebhaft rühren sollen, einen unmittelbaren Eindruck auf unsere Sinnlichkeit machen und, weil die erzählende Form jederzeit diesen Eindruck schwächt, durch eine gegenwärtige Handlung veranlaßt werden. Zur Vollständigkeit einer tragischen Schilderung gehört also eine Reihe einzelner versinnlichter Handlungen, welche sich zu der tragischen Handlung als zu einem Ganzen verbinden.

4. Fortdauernd endlich müssen die Vorstellungen des Leidens auf uns wirken, wenn ein hoher Grad von Rührung durch sie erweckt werden soll. Der Affekt, in welchen uns fremde Leiden versetzen, ist für uns ein Zustand des Zwanges, aus welchem wir eilen uns zu befreien, und allzuleicht verschwindet die zum Mitleid so unentbehrliche Täuschung. Das Gemüt muß also an diese Vorstellungen gewaltsam gefesselt und der Freiheit beraubt werden, sich der Täuschung zu frühzeitig zu entreißen. Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen und die Stärke der Eindrücke, welche unsre Sinnlichkeit überfallen, ist dazu allein nicht hinreichend; denn

je heftiger das empfangende Vermögen gereizt wird, desto stärker äußert sich die rückwirkende Kraft der Seele, um diesen Eindruck zu besiegen. Diese selbsttätige Kraft aber darf der Dichter nicht schwächen, der uns rühren will; denn eben im Kampfe derselben mit dem Leiden der Sinnlichkeit liegt der hohe Genuß, den uns die traurigen Rührungen gewähren. Wenn also das Gemüt, seiner widerstrebenden Selbsttätigkeit ungeachtet, an die Empfindungen des Leidens geheftet bleiben soll, so müssen diese periodenweise geschickt unterbrochen, ja von entgegengesetzten Empfindungen abgelöst werden — um alsdann mit zunehmender Stärke zurückzukehren und die Lebhaftigkeit des ersten Eindrucks desto öfter zu erneuern. Gegen Ermattung, gegen die Wirkungen der Gewohnheit ist der Wechsel der Empfindungen das kräftigste Mittel. Dieser Wechsel frischt die erschöpfte Sinnlichkeit wieder an, und die Gradation der Eindrücke weckt das selbsttätige Vermögen zum verhältnismäßigen Widerstand. Unaufhörlich muß dieses geschäftig sein, gegen den Zwang der Sinnlichkeit seine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen und noch weit weniger im Kampf unterliegen; sonst ist es im ersten Falle um das Leiden, im zweiten um die Tätigkeit getan, und nur die Vereinigung von beiden erweckt ja die Rührung. In der geschickten Führung dieses Kampfes beruht eben das große Geheimnis der tragischen Kunst; da zeigt sie sich in ihrem glänzendsten Lichte.

Auch dazu ist nun eine Reihe abwechselnder Vorstellungen, also eine zweckmäßige Verknüpfung mehrerer, diesen Vorstellungen entsprechender Handlungen

notwendig, an denen sich die Haupthandlung und durch sie der abgezielte tragische Eindruck vollständig, wie ein Knäuel von der Spindel, abwindet und das Gemüt zuletzt wie mit einem unzerreißbaren Netze umstrickt. Der Künstler, wenn mir dieses Bild hier verstattet ist, sammelt erst wirtschaftlich alle einzelnen Strahlen des Gegenstandes, den er zum Werkzeug seines tragischen Zweckes macht, und sie werden unter seinen Händen zum Blitz, der alle Herzen entzündet. Wenn der Anfänger den ganzen Donnerstrahl des Schreckens und der Furcht auf einmal und furchtlos in die Gemüter schleudert, so gelangt jener Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel und durchdringt eben dadurch die Seele ganz, daß er sie nur allmählich und gradweise rührte.

Wenn wir nunmehr die Resultate aus den bisherigen Untersuchungen ziehen, so sind es folgende Bedingungen, welche der tragischen Rührung zum Grund liegen. Erstlich muß der Gegenstand unsers Mitleids zu unsrer Gattung im ganzen Sinn dieses Worts gehören und die Handlung, an der wir teilnehmen sollen, eine moralische, d. i. unter dem Gebiet der Freiheit begriffen sein. Zweitens muß uns das Leiden, seine Quellen und seine Grade, in einer Folge verknüpfter Begebenheiten vollständig mitgeteilt und zwar drittens sinnlich vergegenwärtigt, nicht mittelbar durch Beschreibung, sondern unmittelbar durch Handlung dargestellt werden. Alle diese Bedingungen vereinigt und erfüllt die Kunst in der Tragödie.

Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begeben-

heiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.

Sie ist erstlich — Nachahmung einer Handlung. Der Begriff der Nachahmung unterscheidet sie von den übrigen Gattungen der Dichtkunst, welche bloß erzählen oder beschreiben. In Tragödien werden die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geschehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungskraft oder vor die Sinne gestellt; unmittelbar, ohne Einmischung eines dritten. Die Epopöe, der Roman, die einfache Erzählung rücken die Handlung, schon ihrer Form nach, in die Ferne, weil sie zwischen den Leser und die handelnden Personen den Erzähler einschieben. Das Entfernte, das Vergangene schwächt aber, wie bekannt ist, den Eindruck und den teilnehmenden Affekt; das Gegenwärtige verstärkt ihn. Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig.

Die Tragödie ist zweitens Nachahmung einer Reihe von Begebenheiten, einer Handlung. Nicht bloß die Empfindungen und Affekte der tragischen Personen, sondern die Begebenheiten, aus denen sie entsprangen und auf deren Veranlassung sie sich äußern, stellt sie nachahmend dar; dies unterscheidet sie von den lyrischen Dichtungsarten, welche zwar ebenfalls gewisse Zustände des Gemüts poetisch nachahmen, aber nicht Handlungen. Eine Elegie, ein Lied, eine Ode können uns die gegenwärtige, durch besondere Umstände bedingte Gemütsbeschaffenheit des Dichters (sei es in seiner eigenen Person oder in idealischer) nachahmend vor Augen

stellen, und insofern sind sie zwar unter dem Begriff der Tragödie mit enthalten, aber sie machen ihn noch nicht aus, weil sie sich bloß auf Darstellungen von Gefühlen einschränken. Noch wesentlichere Unterschiede liegen in dem verschiedenen Zweck dieser Dichtungsarten.

Die Tragödie ist drittens Nachahmung einer vollständigen Handlung. Ein einzelnes Ereignis, wie tragisch es auch sein mag, gibt noch keine Tragödie. Mehrere als Ursache und Wirkung ineinander gegründete Begebenheiten müssen sich miteinander zweckmäßig zu einem Ganzen verbinden, wenn die Wahrheit, d. i. die Uebereinstimmung eines vorgestellten Affekts, Charakters und dergleichen, mit der Natur unserer Seele, auf welche allein sich unsere Teilnahme gründet, erkannt werden soll. Wenn wir es nicht fühlen, daß wir selbst bei gleichen Umständen ebenso würden gelitten und ebenso gehandelt haben, so wird unser Mitleid nie erwachen. Es kommt also darauf an, daß wir die vorgestellte Handlung in ihrem ganzen Zusammenhang verfolgen, daß wir sie aus der Seele ihres Urhebers durch eine natürliche Gradation unter Mitwirkung äußerer Umstände hervorfließen sehen. So entsteht und wächst und vollendet sich vor unsern Augen die Neugier des Oedipus, die Eifersucht des Othello. So kann auch allein der große Abstand ausgefüllt werden, der sich zwischen dem Frieden einer schuldlosen Seele und den Gewissensqualen eines Verbrechers, zwischen der stolzen Sicherheit eines Glücklichen und seinem schrecklichen Untergang, kurz, der sich zwischen der ruhigen Gemütsstimmung des Lesers am Anfang

und der heftigen Aufregung seiner Empfindungen am Ende der Handlung findet.

Eine Reihe mehrerer zusammenhängender Vorfälle wird erfordert, einen Wechsel der Gemütsbewegungen in uns zu erregen, der die Aufmerksamkeit spannt, der jedes Vermögen unsers Geistes aufbietet, den ermattenden Tätigkeitstrieb ermuntert und durch die verzögerte Befriedigung ihn nur desto heftiger entflammt. Gegen die Leiden der Sinnlichkeit findet das Gemüt nirgends als in der Sittlichkeit Hilfe. Diese also desto dringender aufzufordern, muß der tragische Künstler die Martern der Sinnlichkeit verlängern; aber auch dieser muß er Befriedigung zeigen, um jener den Sieg desto schwerer und rühmlicher zu machen. Beides ist nur durch eine Reihe von Handlungen möglich, die mit weiser Wahl zu dieser Absicht verbunden sind.

Die Tragödie ist viertens poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung, und dadurch wird sie der historischen entgegengesetzt. Das letztere würde sie sein, wenn sie einen historischen Zweck verfolgte, wenn sie darauf ausginge, von geschehenen Dingen und von der Art ihres Geschehens zu unterrichten. In diesem Falle müßte sie sich streng an historische Richtigkeit halten, weil sie einzig nur durch treue Darstellung des wirklich Geschehenen ihre Absicht erreichte. Aber die Tragödie hat einen poetischen Zweck, d. i. sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt sie also einen gegebenen Stoff nach diesem ihrem Zwecke, so wird sie eben dadurch in der Nachahmung frei; sie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst

unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten. Da sie aber ihren Zweck, die Rührung, nur unter der Bedingung der höchsten Uebereinstimmung mit den Gesetzen der Natur zu erreichen imstande ist, so steht sie, ihrer historischen Freiheit unbeschadet, unter dem strengen Gesetz der Naturwahrheit, welche man im Gegensatz von der historischen die poetische Wahrheit nennt. So läßt sich begreifen, wie bei strenger Beobachtung der historischen Wahrheit nicht selten die poetische leiden, und umgekehrt bei grober Verletzung der historischen die poetische nur umsomehr gewinnen kann. Da der tragische Dichter, sowie überhaupt jeder Dichter, nur unter dem Gesetz der poetischen Wahrheit steht, so kann die gewissenhafteste Beobachtung der historischen ihn nie von seiner Dichterpflicht lossprechen, nie einer Uebertretung der poetischen Wahrheit, nie einem Mangel des Interesse zur Entschuldigung gereichen. Es verrät daher sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen und Unterricht von demjenigen zu fordern, der sich schon vermöge seines Namens bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich macht. Sogar dann, wenn sich der Dichter selbst durch eine ängstliche Unterwürfigkeit gegen historische Wahrheit seines Künstlervorrechts begeben und der Geschichte eine Gerichtsbarkeit über sein Produkt stillschweigend eingeräumt haben sollte, fordert die Kunst ihn mit allem Rechte vor ihren Richterstuhl, und ein Tod Hermanns, eine Minona, ein Fust von Stromberg würden, wenn sie hier die Prüfung nicht aushielten, bei noch so

pünktlicher Befolgung des Kostüms, des Volks- und des Zeitcharakters mittelmäßige Tragödien heißen.

Die Tragödie ist fünftens Nachahmung einer Handlung, welche uns Menschen im Zustand des Leidens zeigt. Der Ausdruck „Menschen" ist hier nichts weniger als müßig und dient dazu, die Grenzen genau zu bezeichnen, in welche die Tragödie in der Wahl ihrer Gegenstände eingeschränkt ist. Nur das Leiden sinnlich moralischer Wesen, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken. Wesen also, die sich von aller Sittlichkeit lossprechen, wie sich der Aberglaube des Volks oder die Einbildungskraft der Dichter die bösen Dämonen malt, und Menschen, welche ihnen gleichen, — Wesen ferner, die von dem Zwange der Sinnlichkeit befreit sind, wie wir uns die reinen Intelligenzen denken, und Menschen, die sich in höherm Grade, als die menschliche Schwachheit erlaubt, diesem Zwange entzogen haben, sind gleich untauglich für die Tragödie. Ueberhaupt bestimmt schon der Begriff des Leidens, und eines Leidens, an dem wir teilnehmen sollen, daß nur Menschen im vollen Sinne dieses Worts der Gegenstand desselben sein können. Eine reine Intelligenz kann nicht leiden, und ein menschliches Subjekt, das sich dieser reinen Intelligenz in ungewöhnlichem Grade nähert, kann, weil es in seiner sittlichen Natur einen zu schnellen Schutz gegen die Leiden einer schwachen Sinnlichkeit findet, nie einen großen Grad von Pathos erwecken. Ein durchaus sinnliches Subjekt ohne Sittlichkeit, und solche, die sich ihm nähern, sind zwar des fürchterlichsten Grades von Leiden fähig, weil ihre Sinnlichkeit in überwiegendem Grade wirkt, aber

von keinem sittlichen Gefühl aufgerichtet, werden sie diesem Schmerz zum Raube — und von einem Leiden, von einem durchaus hilflosen Leiden, von einer absoluten Untätigkeit der Vernunft wenden wir uns mit Unwillen und Abscheu hinweg. Der tragische Dichter gibt also mit Recht den gemischten Charakteren den Vorzug, und das Ideal seines Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen.

Die Tragödie endlich vereinigt alle diese Eigenschaften, um den mitleidigen Affekt zu erregen. Mehrere von den Anstalten, welche der tragische Dichter macht, ließen sich ganz füglich zu einem andern Zweck, z. B. einem moralischen, einem historischen u. a. benutzen; daß er aber gerade diesen und keinen andern sich vorsetzt, befreit ihn von allen Forderungen, die mit diesem Zweck nicht zusammenhängen, verpflichtet ihn aber auch zugleich, bei jeder besondern Anwendung der bisher aufgestellten Regeln sich nach diesem letzten Zwecke zu richten.

Der letzte Grund, auf den sich alle Regeln für eine bestimmte Dichtungsart beziehen, heißt der Zweck dieser Dichtungsart; die Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, heißt ihre Form. Zweck und Form stehen also miteinander in dem genauesten Verhältnis. Diese wird durch jenen bestimmt und als notwendig vorgeschrieben, und der erfüllte Zweck wird das Resultat der glücklich beobachteten Form sein.

Da jede Dichtungsart einen ihr eigentümlichen Zweck verfolgt, so wird sie sich eben deswegen durch

eine eigentümliche Form von den übrigen unterscheiden, denn die Form ist das Mittel, durch welches sie ihren Zweck erreicht. Eben das, was sie ausschließend vor den übrigen leistet, muß sie vermöge derjenigen Beschaffenheit leisten, die sie vor den übrigen ausschließend besitzt. Der Zweck der Tragödie ist: Rührung; ihre Form: Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung. Mehrere Dichtungsarten können mit der Tragödie einerlei Handlung zu ihrem Gegenstand haben. Mehrere Dichtungsarten können den Zweck der Tragödie, die Rührung, wenngleich nicht als Hauptzweck, verfolgen. Das Unterscheidende der letztern besteht also im Verhältnis der Form zu dem Zwecke, d. i. in der Art und Weise, wie sie ihren Gegenstand in Rücksicht auf ihren Zweck behandelt, wie sie ihren Zweck durch ihren Gegenstand erreicht.

Wenn der Zweck der Tragödie ist, den mitleidigen Affekt zu erregen, ihre Form aber das Mittel ist, durch welches sie diesen Zweck erreicht, so muß Nachahmung einer rührenden Handlung der Inbegriff aller Bedingungen sein, unter welchen der mitleidige Affekt am stärksten erregt wird. Die Form der Tragödie ist also die günstigste, um den mitleidigen Affekt zu erregen.

Das Produkt einer Dichtungsart ist vollkommen, in welchem die eigentümliche Form dieser Dichtungsart zu Erreichung ihres Zweckes am besten benutzt worden ist. Eine Tragödie also ist vollkommen, in welcher die tragische Form, nämlich die Nachahmung einer rührenden Handlung, am besten benutzt worden ist, den mitleidigen Affekt zu erregen. Diejenige Tragödie würde also die vollkommenste sein, in welcher das er-

regte Mitleid weniger Wirkung des Stoffs als der am besten benutzten tragischen Form ist. Diese mag für das Ideal der Tragödie gelten.

Viele Trauerspiele, sonst voll hoher poetischer Schönheit, sind dramatisch tadelhaft, weil sie den Zweck der Tragödie nicht durch die beste Benutzung der tragischen Form zu erreichen suchen; andere sind es, weil sie durch die tragische Form einen andern Zweck als den der Tragödie erreichen. Nicht wenige unsrer beliebtesten Stücke rühren uns einzig des Stoffes wegen, und wir sind großmütig oder unaufmerksam genug, diese Eigenschaft der Materie dem ungeschickten Künstler als Verdienst anzurechnen. Bei andern scheinen wir uns der Absicht gar nicht zu erinnern, in welcher uns der Dichter im Schauspielhause versammelt hat, und zufrieden, durch glänzende Spiele der Einbildungskraft und des Witzes angenehm unterhalten zu sein, bemerken wir nicht einmal, daß wir ihn mit kaltem Herzen verlassen. Soll die ehrwürdige Kunst (denn das ist sie, die zu dem göttlichen Teil unsers Wesens spricht) ihre Sache durch solche Kämpfer vor solchen Kampfrichtern führen? — Die Genügsamkeit des Publikums ist nur ermunternd für die Mittelmäßigkeit, aber beschimpfend und abschreckend für das Genie.

*

Aus einem Brief

Ich bin jetzt voll Ungeduld, etwas Poetisches vor die Hand zu nehmen, besonders juckt mir die Feder nach dem Wallenstein. Eigentlich ist es doch nur die Kunst selbst, wo ich meine Kräfte fühle, in der Theorie muß

ich mich immer mit Prinzipien plagen. Da bin ich bloß ein Dilettant. Aber um der Ausübung selbst willen philosophiere ich gern über die Theorie; die Kritik muß mir jetzt selbst den Schaden ersetzen, den sie mir zugefügt hat. Und geschadet hat sie mir in der Tat, denn die Kühnheit, die lebendige Glut, die ich hatte, eh mir noch eine Regel bekannt war, vermisse ich schon seit mehreren Jahren. Ich *sehe* mich jetzt *erschaffen* und *bilden*, ich beobachte das Spiel der Begeisterung, und meine Einbildungskraft beträgt sich mit minder Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß. Bin ich aber erst soweit, daß mir *Kunstmäßigkeit* zur *Natur* wird, wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung, so erhält auch die Phantasie ihre vorige Freiheit zurück, und setzt sich keine andern als freiwillige Schranken. —

Oft widerfährt es mir, daß ich mich der *Entstehungsart* meiner Produkte, auch der gelungensten, schäme.

Man sagt gewöhnlich, daß der Dichter seines Gegenstandes voll sein müsse, wenn er schreibe. Mich kann oft eine einzige, und nicht immer eine wichtige, Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee. Was mich antrieb, die *Künstler* zu machen, ist gerade weggestrichen worden, als sie fertig waren. So war's beim Carlos selbst. Mit Wallenstein scheint es etwas besser zu gehen; hier war die Hauptidee auch die Aufforderung zum Stücke. Wie ist es aber nun möglich, daß bei einem so unpoetischen Verfahren doch etwas Vortreffliches entsteht? Ich glaube, es ist nicht

immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang, nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin. (An Körner.)

1793

Aus philosophischen Schriften

Es ist keine Kunst, über Gefühle Meister zu werden, die nur die Oberfläche der Seele leicht und flüchtig bestreichen; aber in einem Sturm, der die ganze sinnliche Natur aufregt, seine Gemütsfreiheit zu behalten, dazu gehört ein Vermögen des Widerstandes, das über alle Naturmacht unendlich erhaben ist. Man gelangt also zur Darstellung der moralischen Freiheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur, und der tragische Held muß sich erst als empfindendes Wesen bei uns legitimiert haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen und an seine Seelenstärke glauben.

Pathos ist also die erste und unnachläßliche Forderung an den tragischen Künstler, und es ist ihm erlaubt, die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es, ohne Nachteil für seinen letzten Zweck, ohne Unterdrückung der moralischen Freiheit, geschehen kann. Er muß gleichsam seinem Helden oder

seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es sonst immer problematisch bleibt, ob sein Widerstand gegen dasselbe eine Gemütshandlung, etwas Positives, und nicht vielmehr bloß etwas Negatives und ein Mangel ist.

Dies letztere ist der Fall bei dem Trauerspiel der ehemaligen Franzosen, wo wir höchst selten oder nie die leidende Natur zu Gesicht bekommen, sondern meistens nur den kalten, deklamatorischen Poeten oder auch den auf Stelzen gehenden Komödianten sehen. Der frostige Ton der Deklamation erstickt alle wahre Natur, und den französischen Tragikern macht es ihre angebetete Dezenz vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die Dezenz verfälscht überall, auch wenn sie an ihrer rechten Stelle ist, den Ausdruck der Natur, und doch fordert diesen die Kunst unnachläßlich. Kaum können wir es einem französischen Trauerspielhelden glauben, daß er leidet, denn er läßt sich über seinen Gemütszustand heraus wie der ruhigste Mensch, und die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freiheit zu lassen. Die Könige, Prinzessinen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mitsamt der Krone zu Bette legen.

Wie ganz anders sind die Griechen und diejenigen unter den Neuern, die in ihrem Geiste gedichtet haben. Nie schämt sich der Grieche der Natur, er

läßt der Sinnlichkeit ihre vollen Rechte und ist dennoch sicher, daß er nie von ihr unterjocht werden wird. Sein tiefer und richtiger Verstand läßt ihn das Zufällige, das der schlechte Geschmack zum Hauptwerke macht, von dem Notwendigen unterscheiden; alles aber, was mit Menschheit ist, ist zufällig an dem Menschen. Der griechische Künstler, der einen Laokoon, eine Niobe, einen Philoktet darzustellen hat, weiß von keiner Prinzessin, keinem König und keinem Königssohn; er hält sich nur an den Menschen. Deswegen wirft der weise Bildhauer die Bekleidung weg und zeigt uns bloß nackende Figuren, ob er gleich sehr gut weiß, daß dies im wirklichen Leben nicht der Fall war. Kleider sind ihm etwas Zufälliges, dem das Notwendige niemals nachgesetzt werden darf, und die Gesetze des Anstands oder des Bedürfnisses sind nicht die Gesetze der Kunst. Der Bildhauer soll und will uns den Menschen zeigen, und Gewänder verbergen denselben; also verwirft er sie mit Recht.

Ebenso wie der griechische Bildhauer die unnütze und hinderliche Last der Gewänder hinwegwirft, um der menschlichen Natur mehr Platz zu machen, so entbindet der griechische Dichter seine Menschen von dem ebenso unnützen und ebenso hinderlichen Zwang der Konvenienz und von allen frostigen Anstandsgesetzen, die an dem Menschen nur künsteln und die Natur an ihm verbergen. Die leidende Natur spricht wahr, aufrichtig und tiefeindringend zu unserm Herzen in der Homerischen Dichtung und in den Tragikern; alle Leidenschaften haben ein freies Spiel, und die Regel des Schicklichen hält kein Gefühl zurück. Die Helden

sind für alle Leiden der Menschheit so gut empfindlich als andere, und eben das macht sie zu Helden, daß sie das Leiden stark und innig fühlen, und doch nicht davon überwältigt werden. Sie lieben das Leben so feurig wie wir andern, aber diese Empfindung beherrscht sie nicht so sehr, daß sie es nicht hingeben können, wenn die Pflichten der Ehre oder der Menschlichkeit es fordern. Philoktet erfüllt die griechische Bühne mit seinen Klagen; selbst der wütende Herkules unterdrückt seinen Schmerz nicht. Die zum Opfer bestimmte Iphigenia gesteht mit rührender Offenheit, daß sie von dem Licht der Sonne mit Schmerzen scheide. Nirgends sucht der Grieche in der Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegen das Leiden seinen Ruhm, sondern in Ertragung desselben bei allem Gefühl für dasselbe. Selbst die Götter der Griechen müssen der Natur einen Tribut entrichten, sobald sie der Dichter der Menschheit näher bringen will. Der verwundete Mars schreit vor Schmerz so laut auf, wie zehntausend Mann, und die von einer Lanze geritzte Venus steigt weinend zum Olymp und verschwört alle Gefechte.

Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur. Das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden.

Der Affekt, als Affekt, ist etwas Gleichgültiges, und die Darstellung desselben würde, für sich allein betrachtet, ohne allen ästhetischen Wert sein; denn, um es noch einmal zu wiederholen, nichts, was bloß die sinnliche Natur angeht, ist der Darstellung würdig. Daher sind nicht nur alle bloß erschlaffenden (schmelzenden) Affekte, sondern überhaupt auch alle höchsten

Grade, von was für Affekten es auch sei, unter der Würde tragischer Kunst.

Die schmelzenden Affekte, die bloß zärtlichen Rührungen, gehören zum Gebiet des Angenehmen, mit dem die schöne Kunst nichts zu tun hat. Sie ergötzen bloß den Sinn durch Auflösung oder Erschlaffung und beziehen sich bloß auf den äußern, nicht auf den innern Zustand des Menschen. Viele unsrer Romane und Trauerspiele, besonders der sogenannten Dramen (Mittelding zwischen Lustspiel und Trauerspiel) und der beliebten Familiengemälde gehören in diese Klasse. Sie bewirken bloß Ausleerungen des Tränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße; aber der Geist geht leer aus, und die edlere Kraft im Menschen wird ganz und gar nicht dadurch gestärkt.

(Ueber das Pathetische.)

* * *

Bei den Einweihungen in die Mysterien der Alten wurde vorzüglich auf einen furchtbaren, feierlichen Eindruck gesehen, und dazu bediente man sich besonders auch des Stillschweigens. Eine tiefe Stille gibt der Einbildungskraft einen freien Spielraum und spannt die Erwartung auf etwas Furchtbares, welches kommen soll.

*

Zum Pathetischerhabenen werden also zwei Hauptbedingungen erfordert. Erstlich eine lebhafte Vorstellung des Leidens, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. Zweitens eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden, um die innre Gemütsfreiheit ins Bewußt-

sein zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand pathetisch, nur durch das zweite wird das Pathetische zugleich erhaben.

Aus diesem Grundsatz fließen die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden.

(Vom Erhabenen.)

*

Es gibt zwar Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann, da nämlich, wo es Lachen erregen soll. Auch ein Mensch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geschmack zu verraten, an dem rohen aber wahren Ausdruck der Natur und an dem Kontrast zwischen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels sich belustigen. Die Betrunkenheit eines Menschen von Stande würde, wo sie auch vorkäme, Mißfallen erregen; aber ein betrunkener Postillon, Matrose und Karrenschieber macht uns lachen. Scherze, die uns an einem Menschen von Erziehung unerträglich sein würden, belustigen uns im Munde des Pöbels. Von dieser Art sind viele Szenen des Aristophanes, die aber zuweilen auch diese Grenze überschreiten und schlechterdings verwerflich sind. Deswegen ergötzen wir uns an Parodieen, wo Gesinnungen, Redensarten und Verrichtungen des gemeinen Pöbels denselben vornehmen Personen untergeschoben werden, die der Dichter mit aller Würde und Anstand behandelt hat. Sobald es der Dichter bloß auf ein Lachstück anlegt und weiter nichts will, als uns belustigen, so können wir ihm auch das Niedrige hingehen

lassen, nur muß er nie Unwillen oder Ekel erregen.

Unwillen erregt er, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es schlechterdings nicht verzeihen können, bei Menschen nämlich, von denen wir berechtigt sind, feinere Sitten zu fordern. Handelt er dagegen, so beleidigt er entweder die Wahrheit, weil wir ihn lieber für einen Lügner halten, als glauben wollen, daß Menschen von Erziehung wirklich so niedrig handeln können; oder seine Menschen beleidigen unser Sittengefühl und erregen, welches noch schlimmer ist, unsere Indignation. Ganz anders ist es in der Farce, wo zwischen dem Dichter und dem Zuschauer ein stillschweigender Kontrakt ist, daß man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farce dispensieren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichsam ein Privilegium, uns zu belügen. Denn hier gründet sich das Komische gerade auf seinen Kontrast mit der Wahrheit; es kann aber unmöglich zugleich wahr sein und mit der Wahrheit kontrastieren.

Es gibt aber auch im Ernsthaften und Tragischen einige seltene Fälle, wo das Niedrige angewandt werden kann. Alsdann muß es aber ins Furchtbare übergehen, und die augenblickliche Beleidigung des Geschmacks muß durch eine starke Beschäftigung des Affekts ausgelöscht und also von einer höhern tragischen Wirkung gleichsam verschlungen werden. Stehlen z. B. ist etwas Absolut-Nieriges, und was auch unser Herz zur Entschuldigung eines Diebes vorbringen kann, wie sehr er auch durch den Drang der Umstände mag verleitet worden sein, so ist ihm ein unauslöschliches Brandmal aufgedrückt, und ästhetisch

bleibt er immer ein niedriger Gegenstand. Der Geschmack verzeiht hier noch weniger als die Moral, und sein Richterstuhl ist strenger, weil ein ästhetischer Gegenstand auch für alle Nebenideen verantwortlich ist, die auf seine Veranlassung in uns rege gemacht werden, da hingegen die moralische Beurteilung von allem Zufälligen abstrahiert. Ein Mensch, der stiehlt, würde demnach für jede poetische Darstellung von ernsthaftem Inhalt ein höchst verwerfliches Objekt sein. Wird aber dieser Mensch zugleich *Mörder*, so ist er zwar *moralisch* noch viel verwerflicher, aber *ästhetisch* wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer. Derjenige, der sich (ich rede hier immer nur von der ästhetischen Beurteilungsweise) durch eine *Infamie* erniedrigt, kann durch ein *Verbrechen* wieder in etwas erhöht und in unsre *ästhetische* Achtung restituiert werden. Diese Abweichung des moralischen Urteils von dem ästhetischen ist merkwürdig und verdient Aufmerksamkeit. Man kann mehrere Ursachen davon anführen. Erstlich habe ich schon gesagt, daß, weil das ästhetische Urteil von der Phantasie abhängt, auch alle Nebenvorstellungen, welche durch einen Gegenstand in uns erregt werden und mit demselben in einer natürlichen Verbindung stehen, auf dieses Urteil einfließen. Sind nun diese Nebenvorstellungen von einer niedrigen Art, so erniedrigen sie den Hauptgegenstand unvermeidlich.

Zweitens sehen wir in der ästhetischen Beurteilung auf die *Kraft*, bei einer moralischen auf die *Gesetzmäßigkeit*. Kraftmangel ist etwas Verächtliches, und jede Handlung, die uns darauf schlie-

ßen läßt, ist es gleichfalls. Jede feige und kriechende Tat ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verrät; umgekehrt kann uns eine teufelische Tat, sobald sie nur Kraft verrät, ästhetisch gefallen. Ein Diebstahl aber zeigt eine kriechende, feige Gesinnung an; eine Mordtat hat wenigstens den Schein von Kraft, wenigstens richtet sich der Grad unsers Interesse, das wir ästhetisch daran nehmen, nach dem Grad der Kraft, der dabei geäußert worden ist.

Drittens werden wir bei einem schweren und schrecklichen Verbrechen von der Qualität desselben abgezogen und auf seine furchtbaren Folgen aufmerksam gemacht. Die stärkere Gemütsbewegung unterdrückt alsdann die schwächere. Wir sehen nicht rückwärts in die Seele des Täters, sondern vorwärts in sein Schicksal, auf die Wirkungen seiner Tat. Sobald wir aber anfangen zu zittern, so schweigt jede Zärtlichkeit des Geschmacks. Der Haupteindruck erfüllt unsre Seele ganz, und die zufälligen Nebenideen, an denen eigentlich das Niedrige hängt, erlöschen. Daher ist der Diebstahl des jungen Ruhberg, in Verbrechen aus Ehrsucht, auf der Schaubühne nicht widrig, sondern wahrhaft tragisch. — Der Dichter hat mit vieler Geschicklichkeit die Umstände so geleitet, daß wir fortgerissen werden und nicht zu Atem kommen. Dasschreckliche Elend seiner Familie und besonders der Jammer seines Vaters sind Gegenstände, die unsre ganze Aufmerksamkeit von dem Täter hinweg und auf die Folgen seiner Tat leiten. Wir sind viel zu sehr im Affekt, um uns auf die Vorstellungen der Schande einzulassen, womit der Diebstahl gebrandmarkt wird.

Kurz: das Niedrige wird durch das Schreckliche versteckt. Es ist sonderbar, daß dieser wirklich begangene Diebstahl des jungen Ruhberg nicht so viel Widriges hat, als der bloße unbegründete Verdacht eines Diebstahls in einem andern Schauspiel. Hier wird ein junger Offizier unverdienterweise beschuldigt, einen silbernen Löffel eingesteckt zu haben, der sich nachher findet. Das Niedrige ist also hier bloß eingebildet, bloßer Verdacht, und doch tut es dem unschuldigen Helden des Stücks, in unsrer ästhetischen Vorstellung, unwiederbringlich Schaden. Die Ursache ist, weil die Voraussetzung, daß ein Mensch niedrig handeln könne, keine feste Meinung von seinen Sitten beweist, da die Gesetze der Konvenienz es mit sich bringen, daß man einen so lange für einen Mann von Ehre hält, als er nicht das Gegenteil zeigt. Traut man ihm also etwas Verächtliches zu, so sieht es aus, als ob er doch irgend einmal zur Möglichkeit eines solchen Argwohns Anlaß gegeben hätte, obgleich das Niedrige eines unverdienten Verdachts eigentlich auf seiten des Beschuldigers ist. Dem Helden des angeführten Stücks tut es noch mehr Schaden, daß er Offizier und Liebhaber einer Dame von Erziehung und Stande ist. Mit diesen beiden Prädikaten macht das Prädikat des Stehlens einen ganz erschrecklichen Kontrast, und es ist uns unmöglich, uns nicht augenblicklich daran zu erinnern, wenn er bei seiner Dame ist, daß er den silbernen Löffel in der Tasche haben könnte. Das größte Unglück dabei ist, daß derselbe den auf ihm ruhenden Verdacht gar nicht ahnet; denn wäre dieses, so würde er als Offizier eine blutige Genugtuung fordern; die

Folgen würden dann ins Fürchterliche gehen und das Niedrige verschwinden.

Noch muß man das Niedrige der Gesinnung von dem Niedrigen der Handlung und des Zustandes wohl unterscheiden. Das erste ist unter aller ästhetischer Würde, das letzte kann öfters sehr gut damit bestehen. Sklaverei ist niedrig, aber eine sklavische Gesinnung in der Freiheit ist verächtlich: eine sklavische Beschäftigung hingegen ohne eine solche Gesinnung ist es nicht; vielmehr kann das Niedrige des Zustandes, mit Hoheit der Gesinnung verbunden, ins Erhabene übergehen. Der Herr des Epiktet, der ihn schlug, handelte niedrig, und der geschlagene Sklave zeigte eine erhabene Seele. Wahre Größe schimmert aus einem niedrigen Schicksal nur desto herrlicher hervor, und der Künstler darf sich nicht fürchten, seinen Helden auch in einer verächtlichen Hülle aufzuführen, sobald er nur versichert ist, daß ihm der Ausdruck des innern Werts zu Gebote steht.

(Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst.)

*

Wenn Eckhof oder Schröder den Hamlet spielten, so verhielten sich ihre Personen zu ihrer Rolle wie der Stoff zur Form, wie der Körper zur Idee, wie die Wirklichkeit zur Erscheinung. Eckhof war gleichsam der Marmor, aus dem sein Genie einen Hamlet formte, und weil seine (des Schauspielers) Person in der künstlichen Person Hamlets völlig unterging, weil bloß die Form (der Charakter Hamlets) und nirgends der

Stoff (nirgends die wirkliche Person des Schauspielers) zu bemerken war — weil alles an ihm bloß Form (bloß Hamlet) war, so sagt man, er spielte schön. Seine Darstellung war im großen Stil, weil sie erstlich völlig objektiv war und nichts subjektives sich mit einmischte; zweitens, weil sie objektiv notwendig, nicht zufällig war.

Wenn Madame Albrecht eine Ophelia spielt, so erblickte man zwar die Natur des Stoffes (die Person der Schauspielerin) nicht, aber auch nicht die reine Natur des Darzustellenden (die Person der Ophelia), sondern — eine willkürliche Idee der Schauspielerin. Sie hatte sich nämlich einen subjektiven Grundsatz — eine Maxime — gemacht, den Schmerz, den Wahnsinn, den edlen Anstand gerade so vorzustellen, ohne sich darum zu kümmern, ob dieser Vorstellung Objektivität zukommt oder nicht. Sie hat also nur Manier, keinen Stil gezeigt.

Wenn Herr Brücke einen König spielt, so sieht man die Natur des Mediums über die Form (die Rolle des Königs) herrschen, denn aus jeder Bewegung blickt der Schauspieler (der Stoff) ekelhaft und stümperhaft hervor. Man sieht sogleich die niedrige Wirkung des Mangels, weil es dem Künstler (hier dem Verstand des Schauspielers) an Einsicht fehlt, den Stoff (den Körper des Schauspielers) einer Idee gemäß zu formen. Die Darstellung ist also elend, weil sie zugleich die Natur des Stoffs und die subjektiven Schranken des Künstlers offenbart.

(An Körner über „Das Schöne der Kunst".)

1794

In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet. Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frei und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöpfers gehn. Der frivolste Gegenstand muß so behandelt werden, daß wir aufgelegt bleiben, unmittelbar von demselben zu dem strengsten Ernste überzugehen. Der ernsteste Stoff muß so behandelt werden, daß wir die Fähigkeit behalten, ihn unmittelbar mit dem leichtesten Spiele zu vertauschen. Künste des Affekts, dergleichen die Tragödie ist, sind kein Einwurf: denn erstlich sind es keine ganz freien Künste, da sie unter der Dienstbarkeit eines besondern Zweckes (des Patheti-

schen) stehen, und dann wird wohl kein wahrer Kunstkenner leugnen, daß Werke, auch selbst aus dieser Klasse, um so vollkommener sind, je mehr sie auch im höchsten Sturme des Affekts die Gemütsfreiheit schonen. Eine schöne Kunst der Leidenschaft gibt es; aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften. Nicht weniger widersprechend ist der Begriff einer schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst, denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben.

(Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen.)

*

Aus Briefen an Körner

Ich schreibe nunmehr an meiner Abhandlung über das Naive, und werde zugleich an den Plan zum Wallenstein denken. Vor dieser Arbeit ist mir ordentlich angst und bange, denn ich glaube mit jedem Tag mehr zu finden, daß ich eigentlich nichts weniger vorstellen kann als einen Dichter und daß höchstens da, wo ich philosophieren will, der poetische Geist mich überrascht. Was soll ich tun? Ich wage an diese Unternehmung 7 bis 8 Monate von meinem Leben, das ich Ursache habe, sehr zu Rat zu halten, und setze mich der Gefahr aus, ein verunglücktes Produkt zu erzeugen. Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt mir Mut zu machen, und ein Machwerk wie der Carlos ekelte mich nunmehr an, wie sehr ich es auch jener Epoche meines Geistes zu verzeihen geneigt bin.

Du meinst, daß ich den Wallenstein zu sehr mit dem Verstand und zu wenig mit Begeisterung angreife. Aber das gilt nur von dem Plan, der nicht streng genug berechnet werden kann. Ausführen muß ihn die Imagination und die augenblickliche Empfindung.

1795

Aus: Ueber naive und sentimentalische Dichtung

Als ich in einem sehr frühen Alter den letztern Dichter (Shakespeare) zuerst kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, die herzzerschneidenden Auftritte im „Hamlet", „König Lear", im „Macbeth" u. s. f. durch einen Narren zu stören, die ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gern stillgestanden wäre. Durch die Bekanntschaft mit neuern Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, *seinem* Herzen zu begegnen, *mit ihm* gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektieren, kurz, das Objekt in dem Subjekt anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier gar nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte er schon meine ganze Verehrung und war mein Studium, ehe ich sein Individuum lieb gewinnen lernte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen. Nur ihr durch den Verstand reflektiertes und durch die Regel zurechtgelegtes Bild konnte ich extra-

gen, und dazu waren die sentimentalischen Dichter der Franzosen und auch der Deutschen, von den Jahren 1750 bis etwa 1780, gerade die rechten Subjekte. Uebrigens schäme ich mich dieses Kinderurteils nicht, da die bejahrte Kritik ein ähnliches fällte und naiv genug war, es in die Welt hineinzuschreiben.

*

Molière als naiver Dichter durfte es allenfalls auf den Ausspruch seiner Magd ankommen lassen, was in seinen Komödien stehen bleiben und wegfallen sollte; auch wäre zu wünschen gewesen, daß die Meister des französischen Kothurns mit ihren Trauerspielen zuweilen diese Probe gemacht hätten. Aber ich wollte nicht raten, daß mit den Klopstockischen Oden, mit den schönsten Stellen im „Messias", im „Verlorenen Paradies", in „Nathan dem Weisen" und vielen andern Stücken eine ähnliche Probe angestellt würde.

*

Es ist mehrmals darüber gestritten worden, welche von beiden, die Tragödie oder die Komödie, vor der andern den Rang verdiene. Wird damit bloß gefragt, welche von beiden das wichtigere Objekt behandle, so ist kein Zweifel, daß die erstere den Vorzug behauptet; will man aber wissen, welche von beiden das wichtigere Subjekt erfordre, so möchte der Ausspruch eher für die letztere ausfallen. — In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komödie geschieht durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter. Da nun bei Urteilen des Geschmacks der Stoff nie in Betrachtung kommt, so muß natürlicherweise der

ästhetische Wert dieser beiden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer materiellen Wichtigkeit stehen. Den tragischen Dichter trägt sein Objekt, der komische hingegen muß durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu soviel eben nicht gehöret; der andre muß sich gleich bleiben, er muß also schon dort *sein* und dort zu Hause sein, wohin der andre nicht ohne Anlauf gelangt. Und gerade das ist es, worin sich der schöne Charakter von dem erhabenen unterscheidet. In dem ersten ist jede Größe schon enthalten, sie fließt ungezwungen und mühelos aus seiner Natur, er ist, dem Vermögen nach, ein Unendliches in jedem Punkte seiner Bahn; der andere kann sich zu jeder Größe anspannen und erheben, er kann durch die Kraft seines Willens aus jedem Zustande der Beschränkung sich reißen. Dieser ist also nur ruckweise und nur mit Anstrengung frei, jener ist es mit Leichtigkeit und immer.

Diese Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren, ist die schöne Aufgabe der Komödie, so wie die Tragödie bestimmt ist, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Weg wieder herstellen zu helfen. In der Tragödie muß daher die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment aufgehoben werden, weil sie in Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweist; in der Komödie hingegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemütsfreiheit komme. Daher behandelt der Tragödiendichter seinen Gegenstand immer praktisch, der Komödiendichter den seinigen

immer theoretisch, auch wenn jener (wie Lessing in seinem Nathan) die Grille hätte, einen theoretischen, dieser, einen praktischen Stoff zu bearbeiten. Nicht das Gebiet, aus welchem der Gegenstand genommen, sondern das Forum, vor welches der Dichter ihn bringt, macht denselben tragisch oder komisch. Der Tragiker muß sich vor dem ruhigen Räsonnement in acht nehmen und immer das Herz interessieren; der Komiker muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten. Jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst; und diese Kunst ist natürlich auf beiden Seiten um so größer, je mehr der Gegenstand des einen abstrakter Natur ist und der des andern sich zum Pathetischen neigt.*) Wenn also die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.

*

Aus Briefen

Das Einzige, was ich gegen dieses 5. Buch (Wilhelm Meister) zu erinnern habe, ist, daß es mir zuweilen vorkam, als ob Sie demjenigen Teile, der das Schauspiel-

wesen ausschließend angeht, mehr Raum gegeben hätten, als sich mit der freien und weiten Idee des Ganzen verträgt. Es sieht zuweilen aus, als schrieben Sie *für* den Schauspieler, da sie doch nur *von* dem Schauspieler schreiben wollten. Die Sorgfalt, welche Sie gewissen kleinen Details in dieser Gattung widmen, und die Aufmerksamkeit auf einzelne kleine Kunstvorteile, die zwar dem Schauspieler und Direktor, aber nicht dem Publikum wichtig sind, bringen den falschen Schein eines *besonderen Zweckes* in der Darstellung, und wer einen solchen Zweck auch nicht vermutet, der möchte Ihnen gar Schuld geben, daß eine Privatvorliebe für diese Gegenstände Ihnen zu mächtig geworden sei. (An Goethe.)

*

Ich denke in dieser Tragödie: Die Ritter von Malta, einen Gebrauch von dem Chor zu machen, der die Idee des Trauerspiels erweitern kann.

*

Die Komödie schließt nämlich gleichfalls (wie die Idylle) alles Pathos aus, aber ihr Stoff ist die Wirklichkeit. Der Stoff dieser Idylle ist das Ideal. Die Komödie ist dasjenige in der Satire, was das Produkt quaestionis in der Idylle (diese als ein eigenes sentimentalisches Geschlecht betrachtet) sein würde. Zeigte es sich, daß eine solche Behandlung der Idylle unausführbar wäre — daß sich das Ideal nicht individualisieren ließe — so würde die Komödie das höchste poetische Werk sein, für welches ich sie immer gehalten

habe — bis ich anfing an die Möglichkeit einer solchen Idylle zu glauben.

1796

Aus Briefen

Ich bin jetzt wirklich und in allem Ernst bei meinem Wallenstein und habe die letzten 5 Tage dazu gewandt, die Ideen zu revidieren, die ich in verschiedenen Perioden darüber niederschrieb. Groß war freilich dieser Fund nicht, aber auch nicht ganz unwichtig, und ich finde doch, daß schon dieses, was ich bereits darüber gedacht habe, die Keime zu einem höhern und echteren dramatischen Interesse enthält, als ich je einem Stück habe geben können. Ich sehe mich überhaupt auf einem sehr guten Wege, den ich nur fortsetzen darf, um etwas Gutes hervorzubringen; dies ist schon viel und auf alle Fälle sehr viel mehr, als ich in diesem Fache sonst von mir rühmen konnte.

Vordem legte ich das ganze Gewicht in die Mehrheit des Einzelnen, jetzt wird Alles auf die Totalität berechnet, und ich werde mich bemühen, denselben Reichtum im Einzelnen mit ebenso vielem Aufwand von Kunst zu verstecken, als ich sonst angewandt, ihn zu zeigen, und das Einzelne recht vordringen zu lassen. Wenn ich es auch anders wollte, so erlaubte es mir die Natur der Sache nicht, denn Wallenstein ist ein Charakter, der — als echt realistisch — nur im Ganzen, aber nie im Einzelnen interessieren kann.

Ich habe bei dieser Gelegenheit einige äußerst tref-

fende Bestätigungen meiner Ideen über den Realism und Idealism bekommen, die mich zugleich in dieser dichterischen Komposition glücklich leiten werden. Was ich in meinem letzten Aufsatz über den Realism gesagt, ist von Wallenstein im höchsten Grade wahr. Er hat nichts Edles, er erscheint in keinem einzelnen Lebensakt groß; er hat wenig Würde u. dgl., ich hoffe aber nichtsdestoweniger auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen, der ein echtes Lebensprinzip in sich hat. Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren, und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nämlich) entschädigen.

Die Aufgabe wird dadurch schwerer und folglich auch interessanter, daß der eigentliche Realism den Erfolg nötig hat, den der idealistische Charakter entbehren kann. Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich, und nun erfordert es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht, und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß, und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung, und diese mißlingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen, und erreicht es nicht. Sie sehen daraus, was für delikate unverfängliche Aufgaben zu lösen sind, aber mir ist dafür nicht bange. Ich habe die Sache von einer Seite gefaßt, von der sie sich behandeln läßt.

Daß Sie mich auf diesem neuen und mir, nach allen vorhergegangenen Erfahrungen, fremden Wege mit einiger Besorgnis werden wandeln sehen, will ich wohl glauben. Aber fürchten Sie nicht zu viel. Es ist erstaunlich, wieviel Realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen, wieviel der anhaltendere Umgang mit Goethen und das Studium der Alten, die ich erst nach dem Carlos habe kennen lernen, bei mir nach und nach entwickelt hat. Daß ich auf dem Wege, den ich nun einschlage, in Goethens Gebiet gerate und mich mit ihm werde messen müssen ist freilich wahr, auch ist es ausgemacht, daß ich hierin neben ihm verlieren werde. Weil mir aber auch etwas übrig bleibt, was mein ist und er nie erreichen kann, so wird sein Vorzug mir und meinem Produkt keinen Schaden tun, und ich hoffe, daß die Rechnung sich ziemlich heben soll. Man wird uns, wie ich in meinen mutvollsten Augenblicken mir versprechе, verschieden spezifizieren, aber unsere Arten einander nicht unterordnen, sondern unter einem höheren idealischen Gattungsbegriffe einander koordinieren.

*

... Aber der Egmont hat mich doch interessiert, und ist mir für meinen Wallenstein keine unnützliche Vorbereitung gewesen.

*

Ich habe in dieser Zeit die Quellen zu meinem Wallenstein fleißig studiert, und in der Oekonomie des Stücks einige nicht unbedeutende Fortschritte gewonnen. Je mehr ich meine Ideen über die Form des Stücks rektifiziere, desto ungeheuerer erscheint mir die

Masse, die zu beherrschen ist, und wahrlich, ohne einen gewissen kühnen Glauben an mich selbst würde ich schwerlich fortfahren können.

*

Recht ungeduldig bin ich, mit meiner tragischen Fabel vom Wallenstein nur erst soweit zu kommen, daß ich ihrer Qualifikation zur Tragödie vollkommen gewiß bin; denn wenn ich es anders fände, so würde ich zwar die Arbeit nicht ganz aufgeben, weil ich immer schon soviel daran gebildet habe, um ein würdiges dramatisches Tableau daraus zu machen, aber ich würde doch die Maltheser noch vorher ausarbeiten, die bei einer viel einfacheren Organisation entschieden zur Tragödie qualifiziert sind.

*

Mit dem Wallenstein geht es zwar jetzt noch sehr langsam, weil ich noch immer das meiste mit dem rohen Stoff zu tun habe, der noch nicht ganz beisammen ist, aber ich fühle mich ihm noch immer gewachsen, und in die Form habe ich manchen hellen bestimmten Blick getan. Was ich will und soll, auch was ich habe, ist mir jetzt ziemlich klar; es kommt nun noch bloß darauf an, mit dem was ich in mir und vor mir habe, das auszurichten, was ich will und was ich soll. In Rücksicht auf den Geist, in welchem ich arbeite, werden Sie wahrscheinlich mit mir zufrieden sein. Es will mir ganz gut gelingen, meinen Stoff außer mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Beinahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt.

Den Hauptcharakter sowie die meisten Nebencharaktere traktiere ich wirklich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers; bloß für den nächsten nach dem Hauptcharakter, den jungen Piccolomini, bin ich durch meine eigene Zuneigung interessiert, wobei das Ganze übrigens eher gewinnen als verlieren soll.

Was die dramatische Handlung, als die Hauptsache anbetrifft, so will mir der wahrhaft undankbare und unpoetische Stoff freilich noch nicht ganz parieren, es sind noch Lücken im Gange, und manches will sich gar nicht in die engen Grenzen einer Tragödien-Oekonomie herein begeben. Auch ist das Proton-Pseudos in der Katastrophe, wodurch sie für eine tragische Entwicklung so ungeschickt ist, noch nicht ganz überwunden. Das eigentliche Schicksal tut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Mich tröstet hier aber einigermaßen das Beispiel des Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld hat als der Mensch, daß er zugrunde geht. (An Goethe.)

*

Ich brüte noch immer ernstlich über dem Wallenstein, aber noch immer liegt das unglückselige Werk formlos und endlos vor mir da. Du mußt aber nicht denken, als ob ich meine dramatische Fähigkeit, soweit ich sie sonst mag besessen haben, überlebt hätte; nein, ich bin bloß deswegen unbefriedigt, weil meine Begriffe von der Sache und meine Anforderungen an mich selbst jetzt bestimmter und klärer, und die letzteren strenger sind. Keins meiner alten Stücke hat soviel Zweck und Form, als der Wallenstein jetzt schon hat, aber ich weiß

jetzt zu genau, was ich will und was ich soll, als daß ich mir das Geschäft so leicht machen könnte.

Der Stoff ist, ich darf wohl sagen, im höchsten Grad ungeschmeidig für einen solchen Zweck; er hat beinahe alles, was ihn davon ausschließen sollte. Es ist im Grund eine Staatsaktion und hat, in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch, alle Unarten an sich, die eine politische Handlung nur haben kann, ein unsichtbares abstraktes Objekt, kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, einen furchtsamen Schritt, eine (für den Vorteil des Poeten) viel zu kalte trockene Zweckmäßigkeit, ohne doch diese bis zur Vollendung und dadurch zu einer poetischen Größe zu treiben; denn am Ende mißlingt der Entwurf doch nur durch Ungeschicklichkeit. Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee, mithin für mich eine unendliche Fläche, die nicht vors Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen kann: ich kann also das Objekt, worauf er ruht, nicht zeigen, und ebenso wenig das, wodurch er fällt; das ist ebenfalls die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiser. — Auch die Leidenschaften selbst, wodurch er bewegt wird, Rachsucht und Ehrbegierde, sind von der kältesten Gattung. Sein Charakter endlich ist niemals edel und darf es nie sein, und durchaus kann er nur furchtbar, nie eigentlich groß erscheinen. Um ihn zu erdrücken, darf ich ihm nichts Großes gegenüberstellen; er hält mich dadurch notwendig nieder. Mit einem Wort, es ist mir fast alles abgeschnitten, wodurch ich diesem Stoffe nach meiner gewohnten Art beikommen könnte, von dem Inhalte habe ich fast nichts zu erwarten, alles muß durch

eine glückliche Form bewerkstelligt werden, und nur durch eine kunstreiche Führung der Handlung kann ich ihn zu einer schönen Tragödie machen.

Du wirst dieser Schilderung nach fürchten, daß mir die Lust an dem Geschäfte vergangen sei, oder, wenn ich dabei wider meine Neigung beharre, daß ich meine Zeit dabei verlieren werde. Sei aber unbesorgt, meine Lust ist nicht im geringsten geschwächt, und ebenso wenig meine Hoffnung eines trefflichen Erfolges. Gerade so ein Stoff mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Schermessers gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zugrunde richtet, kurz, wo ich nur durch die einzige innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen. Auch ist sie schon stark im Anzug; denn ich traktiere mein Geschäft schon ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen, an die mich Neigung fesselt, behandle ich alle übrigen, und vorzüglich den Hauptcharakter, bloß mit der reinen Liebe des Künstlers, und ich verspreche Dir, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen. Aber zu diesem bloß objektiven Verfahren war und ist mir das weitläufige und freudlose Studium der Quellen so unentbehrlich; denn ich mußte die Handlung wie die Charaktere aus ihrer Zeit, ihrem Lokal und dem ganzen Zusammenhang der Begeben-

heiten schöpfen, welches ich weit weniger nötig hätte, wenn ich mich durch eigne Erfahrung mit Menschen und Unternehmungen aus diesen Klassen hätte bekannt machen können. Ich suche absichtlich in den Geschichtsquellen eine Begrenzung, um meine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen und zu verwirklichen; davor bin ich sicher, daß mich das Historische nicht hinabziehen oder lähmen wird. Ich will dadurch meine Figuren und meine Handlung bloß beleben; beseelen muß sie diejenige Kraft, die ich allenfalls schon habe zeigen können, und ohne welche ja überhaupt kein Gedanke an dieses Geschäft von Anfang an möglich gewesen wäre.

Auf dem Weg, den ich jetzt gehe, kann es leicht geschehen, daß mein Wallenstein durch eine gewisse Trockenheit der Manier sich von meinen vorhergehenden Stücken gar seltsam unterscheiden wird. Wenigstens habe ich mich bloß vor dem Extrem der Nüchternheit, nicht wie ehemals vor dem der Trunkenheit zu fürchten.

Aus dem, was ich hier hingeworfen, kannst Du Dir nun wohl erklären, warum seine Vorarbeiten an dem Wallenstein für nicht viel zu rechnen sind, obgleich sie allein mich bestimmt hatten, dem Stoffe getreu zu bleiben. Sonst aber mußte ich die Arbeit als eine ganz neue traktieren und Du begreifst warum ich keine schnellen Schritte machen kann. Dennoch hoffte ich in drei Monaten des Ganzen so weit mächtig zu sein, daß mich nichts an der Ausführung hindert. Freilich verspreche ich mir den Trost der Vollendung vor dem August des künftigen Jahres nicht. Bei Euch also

werde ich auch des vollendeten Wallensteins, wie des Carlos, zuerst mich freuen, und ehe es dahin kommt, werde ich Dir noch manche Aufmunterung dabei zu danken haben.

Laß uns aber nun den Vertrag miteinander aufrichten, daß Du es nie annehmen willst, wenn ich Dich teilweise mit dem Stücke bekannt machen wollte. Leicht könnte mir einmal der Autorendrang kommen, und da hätte ich den wichtigsten Teil Deines Urteils mir geraubt, welches sich nur auf die klare Ansicht des Ganzen gründen kann. Ich werde es ebenso mit Göthen und mit Humboldt halten, und mir auf diese Art in eurem dreifachen Urteil einen Schatz aufheben.

Sollte Dir irgend etwa ein Werk bekannt sein, das mir jene Art von Welt, militärische und politische, in einer anschaulicheren Form näher bringen könnte, wie z. B. gewisse Memoires, so mache mich doch darauf aufmerksam. Ich muß die Notizen dieser Art mühsam zusammenlesen, und finde beinahe doch nichts.

Humboldt meint, ich solle den Wallenstein in Prosa schreiben; mir ist es, in Rücksicht auf die Arbeit ziemlich einerlei, ob ich Jamben oder Prosa mache. Durch die ersten würde er mehr poetische Würde, durch die Prosa mehr Ungezwungenheit erhalten. Da ich ihn aber im strengen Sinne für die theatralische Vorstellung bestimme, so wird es wohl besser getan sein, Humboldten hierin zu folgen. (An Körner.)

*

Meine Arbeit rückt mit lebhaftem Schritt weiter. Es ist mir nicht möglich gewesen, so lange wie ich anfangs wollte, die Vorbereitung und den Plan von der

Ausführung zu trennen. Sobald die festen Punkte einmal gegeben waren, und ich überhaupt nur einen sichern Blick durch das Ganze bekommen, habe ich mich gehen lassen, und so wurden, ohne daß ich es eigentlich zu Absicht hatte, viele Szenen im ersten Akt gleich ausgeführt. Meine Anschauung wird mit jedem Tage lebendiger und eins bringt das andere herbei.

*

Shakespeares Schatten

Parodie.

Endlich erblickt' ich auch die hohe Kraft des Herakles,*)
Seinen Schatten. Er selbst, leider, war nicht mehr zu sehn.
Ringsum schrie, wie Vögelgeschrei, das Geschrei der Tragöden
Und das Hundegebell der Dramaturgen um ihn.
Schauerlich stand das Ungetüm da. Gespannt war der Bogen,
Und der Pfeil auf der Sehn' traf noch beständig das Herz.
„Welche noch kühnere Tat, Unglücklicher, wagest du jetzo,
Zu den Verstorbenen selbst niederzusteigen ins Grab!"
Wegen Tiresias **) mußt' ich herab, den Seher zu fragen,
Wo ich den alten Kothurn fände, der nicht mehr zu sehn.

*) Shakespeare.
**) Lessing.

„Glauben sie nicht der Natur und den alten Griechen, so holst du
Eine Dramaturgie ihnen vergeblich herauf.“ —
O, die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder,
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.
„Wie? So ist wirklich bei euch der alte Kothurnus zu sehen,
Den zu holen ich selbst stieg in des Tartarus Nacht?“
Nichts mehr von diesem tragischen Spuk. Kaum einmal im Jahre
Geht dein geharnischter Geist über die Bretter hinweg.
„Auch gut! Philosophie hat eure Gefühle geläutert,
Und vor dem heitern Humor flieht der schwarze Affekt.“
Ja, ein derber und trockener Spaß, nichts geht uns darüber;
Aber der Jammer auch, wenn er nur naß ist, gefällt.
„Also sieht man bei euch den leichten Tanz der Thalia
Neben dem ernsten Gang, welchen Melpomene geht?“
Keines von beiden! Uns kann nur das Christlich-Moralische rühren
Und, was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
„Was? Es dürfte kein Cäsar auf euren Bühnen sich zeigen,
Kein Achill, kein Orest, keine Andromache mehr?“ —
Nichts! Man sieht bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräte,
Fähnrichs, Sekretärs und Husarenmajors.
„Aber, ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn?“ —

Was? Sie machen Kabale, ſie leihen auf Pfänder, ſie ſtecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
„Woher nehmt ihr denn aber das große, gigantiſche Schickſal,
Welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt?“ —
Das ſind Grillen! Uns ſelbſt und unſre guten Bekannten,
Unſern Jammer und Not ſuchen und finden wir hier.
„Aber, das habt ihr ja alles bequemer und beſſer zu Hauſe;
Warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch ſelber nur ſucht?“ —
Nimm's nicht übel, mein Heros, das iſt ein verſchiedener Kaſus:
Das Geſchick, das iſt blind, und der Poet iſt gerecht.
„Alſo eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?“
Der Poet iſt der Wirt, und der letzte Aktus die Zeche:
Wenn ſich das Laſter erbricht, ſetzt ſich die Tugend zu Tiſch.

*

Deutſches Luſtſpiel

Toren hätten wir wohl, wir hätten Fratzen die Menge;
Leider helfen ſie nur ſelbſt zur Komödie nichts.

1797

Ueber epische und dramatische Dichtung
(von Goethe und Schiller).

Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menschen herleiten, so müßte man sich einen Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht schwer fallen zu entwickeln, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird; ich sage vorzüglich: denn, wie ich schon zu Anfang bemerkte, ganz ausschließlich kann sich keine etwas anmaßen.

Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein: die Personen stehen am besten auf einem gewissen Grade der Kultur, wo die Selbsttätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, nicht politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus

der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig.

Das epische Gedicht stellt vorzüglich persönlich beschränkte Tätigkeit, die Tragödie persönlich beschränktes Leiden vor; das epische Gedicht den außer sich wirkenden Menschen: Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung, die eine gewisse sinnliche Breite fordert; die Tragödie den nach innen geführten Menschen, und die Handlungen der echten Tragödie bedürfen daher nur weniges Raums.

Der Motive kenne ich fünferlei Arten:

1) Vorwärtsschreitende, welche die Handlung fördern; deren bedient sich vorzüglich das Drama.

2) Rückwärtsschreitende, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient sich das epische Gedicht fast ausschließlich.

3) Retardierende, welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern; dieser bedienen sich beide Dichtarten mit dem größten Vorteile.

4) Zurückgreifende, durch die dasjenige, was vor der Epoche des Gedichts geschehen ist, hereingehoben wird.

5) Vorgreifende, die dasjenige, was nach der Epoche des Gedichts geschehen wird, antizipieren; beide Arten braucht der epische so wie der dramatische Dichter, um sein Gedicht vollständig zu machen.

Die Welten, welche zum Anschauen gebracht werden sollen, sind beiden gemein:

1) Die physische, und zwar erstlich die nächste, wozu die dargestellten Personen gehören

und die sie umgibt. In dieser steht der Dramatiker meist auf einem Punkte fest, der Epiker bewegt sich freier in einem größern Lokal; zweitens die entferntere Welt, wozu ich die ganze Natur rechne. Diese bringt der epische Dichter, der sich überhaupt an die Imagination wendet, durch Gleichnisse näher, deren sich der Dramatiker sparsamer bedient.

2) Die sittliche ist beiden ganz gemein und wird am glücklichsten in ihrer physiologischen und pathologischen Einfalt dargestellt.

3) Die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale. Diese steht beiden offen, nur versteht sich, daß sie an die sinnliche herangebracht werde; wobei denn für die Modernen eine besondere Schwierigkeit entsteht, weil wir für die Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten, so sehr es zu wünschen wäre, nicht leicht Ersatz finden.

Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal verteilen, weil er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balancieren, er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der

Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte.

Der Mime dagegen ist gerade in dem entgegengesetzten Fall; er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse. Zwar wird auch er stufenweise zu Werke gehen, aber er kann viel lebhaftere Wirkungen wagen, weil bei sinnlicher Gegenwart auch sogar der stärkere Eindruck durch einen schwächern vertilgt werden kann. Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.

*

Aus Briefen an Goethe

Nebenher entwerfe ich ein detailiertes Szenarium des ganzen Wallensteins, um mir die Uebersicht der Momente und des Zusammenhangs auch durch die Augen mechanisch zu erleichtern.

Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den

Griechen nachdenke, daß der ganze Cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen, und bedenkt nicht, daß eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koinzidieren kann.

Ich habe diese Tage den Philoktet und die Trachinierinnen gelesen, und die letztern mit besonders großem Wohlgefallen. Wie trefflich ist der ganze Zustand, das Empfinden, die Existenz der Dejanira gefaßt. Wie ganz ist sie die Hausfrau des Herkules, wie individuell, wie nur für diesen einzigen Fall passend ist dies Gemälde, und doch wie tief menschlich, wie ewig wahr und allgemein. Auch im Philoktet ist alles aus der Lage geschöpft, was sich nur daraus schöpfen ließ, und bei dieser Eigentümlichkeit des Falles ruht doch alles wieder auf dem ewigen Grund der menschlichen Natur.

Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des Griechischen Trauerspiels, mehr oder weniger, idealische Masken und keine eigentliche Individuen sind, wie ich sie in Shakespeare und auch in Ihren Stücken finde. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Creon im Oedip und in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Man

kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponieren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als bloßen Individuen.

*

Auch bei Shakespeare ist es mir heute, wie ich den Julius Cäsar mit Schlegeln durchging, recht merkwürdig gewesen, wie er das gemeine Volk mit einer so ungemeinen Großheit behandelt. Hier, bei der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstraktum als Individuen im Auge zu haben, und darum finde ich ihn hier den Griechen äußerst nah. Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Szene mitbringt, so muß einen die Masse und Menge mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarrassieren, aber mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich; so glücklich hat er gewählt.

*

Was Sie den besten dramatischen Stoff nennen (wo nämlich die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist) das ist z. B. in den Zwillingen des Shakespeare geleistet. Ein ähnliches Beispiel von der Tragödie ist mir nicht bekannt, obgleich der Oedipus rer sich diesem Ideal ganz erstaunlich nähert. Aber ich kann mit solchem dramatischen Stoffe recht wohl denken, wo die Exposition gleich auch Fortschritt der

Handlung ist. Gleich der Macbeth gehört darunter, ich kann auch die Räuber nennen.

*

Ich bin mit dem Aristoteles sehr zufrieden, und nicht bloß mit ihm, auch mit mir selbst; es begegnet einem nicht oft, daß man nach Lesung eines solchen nüchternen Kopfs und kalten Gesetzgebers den innern Frieden nicht verliert. Der Aristoteles ist ein wahrer Höllenrichter für alle, die entweder an der äußern Form sklavisch hängen, oder die über alle Form sich hinwegsetzen. Jene muß er durch seine Liberalität und seinen Geist in beständige Widersprüche stürzen, denn es ist sichtbar, wieviel mehr ihm um das Wesen als um alle äußere Form zu tun ist, und diesen muß die Strenge fürchterlich sein, womit er aus der Natur des Gedichts, und des Trauerspiels insbesondere, seine unverrückbare Form ableitet. Jetzt begreife ich erst den schlechten Zustand in den er die französischen Ausleger und Poeten und Kritiker versetzt hat; auch haben sie sich immer vor ihm gefürchtet, wie die Jungen vor dem Stecken. Shakespeare, soviel er gegen ihn wirklich sündigt, würde weit besser mit ihm ausgekommen sein, als die ganze französische Tragödie.

Indessen bin ich sehr froh, daß ich ihn nicht früher gelesen: ich hätte mich um ein großes Vergnügen und um alle Vorteile gebracht, die er mir jetzt leistet. Man muß über die Grundbegriffe schon recht klar sein, wenn man ihn mit Nutzen lesen will: kennt man die Sache, die er abhandelt, nicht schon vorläufig gut, so muß es gefährlich sein, bei ihm Rat zu holen.

Ganz kann er aber sicherlich nie verstanden oder ge-

würdigt werden. Seine ganze Ansicht des Trauerspiels beruht auf empirischen Gründen: er hat eine Masse vorgestellter Tragödien vor Augen, die wir nicht mehr vor Augen haben; aus dieser Erfahrung heraus raisoniert er, uns fehlt größtenteils die ganze Basis seines Urteils. Nirgends beinahe geht er von dem Begriff, immer nur von dem Faktum der Kunst und des Dichters und der Repräsentation aus, und wenn seine Urteile, dem Hauptwesen nach, echte Kunstgesetze sind, so haben wir dieses dem glücklichen Zufall zu danken, daß es damals Kunstwerke gab, die durch das Faktum eine Idee realisierten, oder ihre Gattung in einem individuellen Falle vorstellig machten.

Wenn man eine Philosophie über die Dichtkunst, so wie sie jetzt einem neuern Aesthetiker mit Recht zugemutet werden kann, bei ihm sucht, so wird man nicht nur getäuscht werden, sondern man wird auch über seine rapsodistische Manier und über die seltsame Durcheinanderwerfung der allgemeinen und der allerpartikularsten Regeln, der logischen, prosodischen, rhetorischen und poetischen Sätze etc. lachen müssen, wie z. B. wenn er bis zu den Vokalen und Konsonanten zurückgeht. Denkt man sich aber, daß er eine individuelle Tragödie vor sich hatte, und sich um alle Momente befragte, die an ihr in Betracht kamen, so erklärt sich alles leicht, und man ist sehr zufrieden, daß man bei dieser Gelegenheit alle Elemente, aus welchen ein Dichterwerk zusammengesetzt wird rekapituliert.

Ich wundere mich gar nicht darüber, daß er der Tragödie den Vorzug vor dem epischen Gedicht gibt, denn so wie er es meint, obgleich er sich nicht ganz un-

zweideutig ausdrückt, wird der eigentliche und objektive poetische Wert der Epopöe nicht beeinträchtigt. Als Urteiler und Aesthetiker muß er von derjenigen Kunstgattung am meisten satisfaziert sein, welche in einer bleibenden Form ruht und über welche ein Urteil kann abgeschlossen werden. Nun ist dies offenbar der Fall bei dem Trauerspiel, so wie er es in Mustern vor sich hatte, indem das einfachere und bestimmtere Geschäft des dramatischen Dichters sich weit leichter begreifen und andeuten läßt, und eine vollkommenere Technik dem Verstande weist, eben des kürzern Stadiums und der geringeren Breite wegen. Ueberdem sieht man deutlich, daß seine Vorliebe für die Tragödie von einer klareren Einsicht in dieselbe herrührt, daß er von der Epopöe eigentlich nur die gegnerisch poetischen Gesetze kennt, die sie mit der Tragödie gemein hat, und nicht die spezifischen, wodurch sie sich ihr entgegensetzt; deswegen konnte er auch sagen, daß die Epopöe in der Tragödie enthalten sei, und daß einer, der diese zu beurteilen wisse, auch über jene absprechen könne: denn das allgemein Pragmatisch-Poetische der Epopöe ist freilich in der Tragödie enthalten. . . . Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.

*

Den Faust habe ich nun wieder gelesen und mir schwindelt ordentlich vor der Auflösung. Dies ist indes sehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anschauung und solang man die nicht hat, muß ein selbst nicht so reicher Stoff den Verstand in Verlegenheit setzen.

Was mich daran ängstigt ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen.

Zum Beispiel, es gehörte sich meines Bedünkens, daß der Faust in das handelnde Leben geführt würde, und welches Stück Sie auch aus dieser Masse erwählen, so scheint es mir immer durch seine Natur eine zu große Umständlichkeit und Breite zu erfordern.

In Rücksicht auf die Behandlung finde ich die große Schwierigkeit, zwischen dem Spaß und dem Ernst glücklich durchzukommen; Verstand und Vernunft scheinen mir in diesem Stoff auf Tod und Leben miteinander zu ringen. Bei der jetzigen fragmentarischen Gestalt des Fausts fühlt man dieses sehr, aber man verweist die Erwartung auf das entwickelte Ganze. Der Teufel behält durch seinen Realism vor dem Verstand, und der Faust vor dem Herzen Recht. Zuweilen aber scheinen sie ihre Rollen zu tauschen und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Faust in Schutz.

Eine Schwierigkeit finde ich auch darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn glauben, und der Verstand nur kann ihn so, wie er da ist, gelten lassen und begreifen.

*

Jetzt, da ich den Almanach hinter mir habe, kann ich mich endlich wieder zu dem Wallenstein wenden.

Indem ich die fertiggemachten Szenen wieder ansehe, bin ich im Ganzen zwar wohl mit mir zufrieden, nur glaube ich einige Trockenheit darin zu finden, die ich mir aber ganz wohl erklären und auch wegzuräumen hoffen kann. Sie entstand aus einer gewissen Furcht, in meine ehemalige rhetorische Manier zu fallen, und aus einem zu ängstlichen Bestreben, dem Objekte recht nahe zu bleiben. Nur ist aber das Objekt schon an sich selbst etwas trocken, und bedarf mehr als irgend eines der poetischen Liberalität; es ist daher hier nötiger als irgendwo, wenn beide Abwege, das Prosaische und das Rhetorische, gleich sorgfältig vermieden werden sollen, eine recht reine poetische Stimmung zu erwarten.

Ich sehe zwar noch eine ungeheure Arbeit vor mir, aber soviel weiß ich, daß er keine faux frais sein werden; denn das Ganze ist poetisch organisiert und ich darf wohl sagen, der Stoff ist in eine reine tragische Fabel verwandelt. Der Moment der Handlung ist so prägnant, daß alles was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich, ja in gewissem Sinn notwendig darin liegt, daraus hervorgeht. Es bleibt nichts Blindes darin, nach allen Seiten ist es geöffnet. Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich vom Anfang in eine solche Präzipitation und Neigung zu bringen, daß sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharakter eigentlich retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen.

Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt,

einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Diese Vorteile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte.

Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten!

Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Spezies davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Anteil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist.

*

Es ist offenbar zuviel von der Tragödie im Mei-

ster: ich meine das Ahndungsvolle, das Unbegreifliche, das subjektiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht.

*

Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich, konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird.

Bei meinen gegenwärtigen Arbeiten hat sich mir eine Bemerkung angeboten, die Sie vielleicht auch schon gemacht haben. Es scheint, daß ein Teil des poetischen Interesse in dem Antagonism zwischen dem Inhalt und der Darstellung liegt: ist der Inhalt sehr poetischbedeutend, so kann eine magre Darstellung und eine bis zum

Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegenteil ein unpoetischer gemeiner Inhalt, wie er in einem größern Ganzen oft nötig wird, durch den belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhält. Dies ist auch meines Erachtens der Fall, wo der Schmuck, den Aristoteles fordert, eintreten muß, denn in einem poetischen Werke soll nichts Gemeines sein.

Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nötiget, von allem noch so charakteristisch Verschiedenem etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden.

*

Ich las in diesen Tagen die Shakespearischen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richards III. mit einem wahren Erstaunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob selbst ein Shakespearisches ihm den Rang streitig machen kann. Die

großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendiget, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich nebeneinander. Daß der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zustatten, alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches störte die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragisch-Furchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist's, wie der Dichter dem unbehilflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentiert, was sich nicht präsentieren läßt, ich meine die Kunst, Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert.

*

Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt. Sie werden beurteilen, ob ich kürzer sein sollte und könnte. Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenia hinein legen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hintern Akte viel kürzer. Die Exposition verlangt Extensität, so wie die fortschreitende Handlung von selbst auf Intensität leitet. Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist

angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären sein mag, doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoff eine poetische Natur zu geben.

Da mein erster Akt mehr statistisch oder statisch ist, den Zustand welcher ist darstellt, aber ihn noch nicht eigentlich verändert, so habe ich diesen ruhigen Anfang dazu benutzt, die Welt und das Allgemeine, worauf sich die Handlung bezieht, zu meinem eigentlichen Gegenstand zu machen. So erweitert sich der Geist und das Gemüt des Zuhörers, und der Schwung, in den man dadurch gleich anfangs versetzt wird, soll, wie ich hoffe, die ganze Handlung in der Höhe erhalten.

*

Es ist etwas sehr Anziehendes für mich in solchen Stoffen, welche sich von selbst isolieren und eine Welt für sich ausmachen. Ich habe diesen Umstand im Wallenstein sehr benutzt, und in den Maltheſern wird er mich noch mehr begünstigen. Nicht nur, daß dieser Orden wirklich ein Individuum ganz sui generis ist, so ist er es im Moment der dramatischen Handlung noch mehr. Alle Kommunikation mit der übrigen Welt ist durch die Blokade abgeschnitten, er ist bloß auf sich selbst, auf die Sorge für seine Existenz konzentriert, und nur die Eigenschaften, die ihn zu dem Orden machen, der er ist, können in diesem Moment seine Erhaltung bewirken.

Dieses Stück wird ebenso einfach behandelt werden müssen, als der Wallenstein kompliziert ist, und

ich freue mich im voraus, in dem einfachen Stoff alles zu finden, was ich brauche und alles zu brauchen, was ich Bedeutendes finde. Ich kann ihn ganz in der griechischen Form und nach des Aristoteles Schema, mit Chören und ohne die Akten-Einteilung ausführen und werde es auch tun. Sagen Sie mir doch, woher denn die Akten-Einteilung sich schreibt, im Aristoteles fanden wir nichts davon und bei sehr vielen griechischen Stücken würde sie gar nicht anzuwenden sein.

*

Da ich in diesen Tagen die Liebesszenen im 2. Akt des Wallensteins vor mir habe, so kann ich nicht ohne Herzensbeklemmung an die Schaubühne und an die theatralische Bestimmung des Stückes denken. Denn die Einrichtung des Ganzen erforderte es, daß sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet. Aber in dieser Eigenschaft ist sie nicht theatralisch, wenigstens nicht in demjenigen Sinne, der bei unsern Darstellungsmitteln und bei unserm Publikum sich ausführen läßt. Ich muß also, um die poetische Freiheit zu behalten, so lange jeden Gedanken an die Aufführung verbannen.

Sollte es wirklich an dem sein, daß die Tragödie, ihrer pathetischen Gewalt wegen, Ihrer Natur nicht zusagte? In allen Ihren Dichtungen finde ich die ganze tragische Gewalt und Tiefe, wie sie zu einem

vollkommenen Trauerspiel hinreichen würde, im Wilh. Meister liegt, was die Empfindung betrifft, mehr als eine Tragödie; ich glaube, daß bloß die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freieren Gemütlichkeit äußern will. Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensieren kann, der Hinblick auf einen Zweck, den äußern Eindruck, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz erlassen wird, geniert Sie, und vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich in Ihnen alle poetischen Eigenschaften des Tragödiendichters im reichlichsten Maße, und wenn Sie wirklich dennoch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müßte der Grund in den nicht poetischen Erfordernissen liegen.

*

Die Gegeneinanderstellung des Rhapsoden und Mimen nebst ihrem beiderseitigen Auditorium scheint mir ein sehr glücklich gewähltes Mittel, um der Verschiedenheit beider Dichtarten beizukommen. Schon diese Methode allein reichte hin, einen groben Mißgriff in der Wahl des Stoffs für die Dichtart oder der Dichtart für den Stoff unmöglich zu machen. Auch die Erfahrung bestätigt es; denn ich wüßte nicht, was einen bei einer dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart hielt, und wenn man da-

raus getreten, so sicher darein zurückführte, als eine möglichst lebhafte Vorstellung der wirklichen Repräsentation der Bretter, eines angefüllten und bunt gemischten Hauses, wodurch die affektvolle unruhige Erwartung, mithin das Gesetz des intensiven und rastlosen Fortschreitens und Bewegens einem so nahe gebracht wird.

Ich möchte noch ein zweites Hilfsmittel zur Anschaulichmachung dieses Unterschieds in Vorschlag bringen. Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst und sie scheint gleichsam stille zu stehn. Nach meinem Bedünken liegt viel in diesem Unterschied. Bewegt sich die Begebenheit vor mir, so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Beweg ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe tun u. s. f. Es stimmt dieses auch sehr gut mit dem Begriff des Vergangenseins, welches als stille stehend gedacht werden kann, und mit dem Begriff des Erzählens; denn der Erzähler weiß schon am Anfang und in der Mitte das Ende, und ihm ist folglich jeder Moment der Handlung gleichgeltend, und so behält er durchaus eine ruhige Freiheit.

Daß der Epiker seine Begebenheit als vollkommen

vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, leuchtet mir sehr ein.

Ich setze noch hinzu: Es entsteht daraus ein reizender Widerspruch der Dichtung als Genus mit der Spezies derselben, der in der Natur wie in der Kunst immer sehr geistreich ist. Die Dichtkunst, als solche, macht alles sinnlich gegenwärtig, und so nötigt sie auch den epischen Dichter, das Geschehene zu vergegenwärtigen, nur daß der Charakter des Vergangenseins nicht verwischt werden darf. Die Dichtkunst, als solche, macht alles Gegenwärtige vergangen und entfernt alles Nahe (durch Idealität) und so nötigt sie den Dramatiker, die individuell auf uns eindringende Wirklichkeit von uns entfernt zu halten und dem Gemüt eine poetische Freiheit gegen den Stoff zu verschaffen. Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe wird also immer zu dem epischen Charakter *hinaufstreben* und wird nur dadurch zur Dichtung. Das epische Gedicht wird ebenso zu dem Drama *herunterstreben* und wird nur dadurch den poetischen Gattungsbegriff ganz erfüllen; just das, was beide zu poetischen Werken macht, bringt beide einander nahe. Das Merkmal, wodurch sie spezifiziert und einander entgegengesetzt werden, bringt immer einen von beiden Bestandteilen des poetischen Gattungsbegriffs ins Gedränge, bei der Epopöe die *Sinnlichkeit*, bei der Tragödie die *Freiheit*, und es ist also natürlich, daß das Contrepoids gegen diesen Mangel immer eine Eigenschaft sein wird, welche das spezifische Merkmal der entgegengesetzten Dichtart ausmacht. Jede wird also der andern den Dienst

erweisen, daß sie die Gattung gegen die Art in Schutz nimmt. Daß dieses wechselseitige Hinstreben zueinander nicht in eine Vermischung und Grenzverwirrung ausarte, das ist eben die eigentliche Aufgabe der Kunst, deren höchster Punkt überhaupt immer dieser ist, Charakter mit Schönheit, Reinheit mit Fülle, Einheit mit Allheit usw. zu vereinbaren.

Ihr Hermann hat wirklich eine gewisse Hinneigung zur Tragödie, wenn man ihm den reinen strengen Begriff der Epopöe gegenüberstellt. Das Herz ist inniger und ernstlicher beschäftigt, es ist mehr pathologisches Interesse als poetische Gleichgültigkeit darin. So ist auch die Enge des Schauplatzes, die Sparsamkeit der Figuren, der kurze Ablauf der Handlung der Tragödie zugehörig.

Umgekehrt schlägt Ihre Iphigenie offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man ihr den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält. Von dem Tasso will ich gar nicht reden. Für eine Tragödie ist in der Iphigenie ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stück teils an mir selbst, teils an andern erfahren, ist, generisch, poetisch nicht tragisch gewesen, und so wird es immer sein, wenn eine Tragödie, auf epische Art, verfehlt wird. Aber an Ihrer Iphigenie ist dieses Annähern ans Epische ein Fehler, nach meinem Begriff; an Ihrem Hermann ist die Hinneigung zur Tragödie offenbar kein Fehler, wenigstens dem Effekte nach ganz und gar nicht. Kommt dieses etwa davon, weil die Tragödie zu einem bestimmten, das epi-

sche Gedicht zu einem allgemeinen und freien Gebrauche da ist?

*

Gäb' es Rhapsoden und eine Welt für sie, so würde der epische Dichter keine Motive von dem tragischen zu entlehnen brauchen, und hätten wir die Hilfsmittel und intensiven Kräfte des griechischen Trauerspiels und dabei die Vergünstigung, unsere Zuhörer durch eine Reihe von sieben Repräsentationen hindurchzuführen, so würden wir unsere Dramen nicht über die Gebühr in die Breite zu treiben brauchen. Das Empfindungsvermögen des Zuschauers und Hörers muß einmal ausgefüllt und in allen Punkten seiner Peripherie berührt werden; der Durchmesser dieses Vermögens ist das Maß für den Poeten. Und weil die moralische Anlage die am meisten entwickelte ist, so ist sie auch die forderndste und wir mögen's auf unsre Gefahr wagen, sie zu vernachlässigen.

Wenn das Drama wirklich durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen wird, wie ich nicht zweifle, so müßte man die Reform beim Drama anfangen, und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dies, deucht mir, möchte unter andern am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertreten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch desselben

bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge, und innerhalb derselben desto wirksamer würde.

Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.

*

An Körner

Das epische Gedicht von Goethen, Hermann und Dorothea, das habe ich entstehen sehen, und welches, in unseren Gesprächen, alle Ideen über epische und dramatische Kunst in Bewegung brachte, hat, verbunden mit der Lektüre des Shakespeare und Sophokles, die mich seit mehrern Wochen beschäftigt, auch für meinen Wallenstein große Folgen; und da ich bei dieser Gelegenheit tiefere Blicke in die Kunst getan, so muß ich manches in meiner ersten Ansicht des Stücks reformieren. Diese große Krise hat indes den eigentlichen Grund meines Stücks nicht erschüttert, ich muß also

glauben, daß dieser echt und solid ist: aber freilich bleibt mir das Schwerste noch immer übrig, nämlich die poetische Ausführung eines so schweren Planes, wie der meinige es in der Tat ist.

1798

Aus Briefen

An Goethe

Jetzt, da ich meine Arbeit von einer fremden Hand reinlich geschrieben vor mir habe und sie mir fremder ist, macht sie mir wirklich Freude. Ich finde augenscheinlich, daß ich über mich selbst hinausgegangen bin, welches die Frucht unsers Umgangs ist; denn nur der vielmalige kontinuierliche Verkehr mit einer, so objektiv mir entgegenstehenden Natur, mein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken, konnte mich fähig machen, meine subjektiven Grenzen soweit auseinander zu rücken. Ich finde, daß mich die Klarheit und die Besonnenheit, welche die Frucht einer spätern Epoche ist, nichts von der Wärme einer frühern gekostet hat. Doch es schickte sich besser, daß ich das aus Ihrem Munde hörte, als daß Sie es von mir erfahren.

Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andre als historische Stoffe zu wählen, frei erfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren. Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene, bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu er-

wärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während daß die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffs meine Phantasie zügelt und meiner Willkür widersteht.

*

Da ich seit diesem Winter viele Reisebeschreibungen las, so habe ich mich nicht enthalten können, zu versuchen, welchen Gebrauch der Poet von einem solchen Stoff wohl möchte machen können, und bei dieser Untersuchung ist mir der Unterschied zwischen einer epischen und dramatischen Behandlung neuerdings lebhaft geworden.

Es ist keine Frage, daß ein Weltentdecker oder Weltumsegler wie Cook einen schönen Stoff zu einem epischen Gedichte entweder selbst abgeben oder doch herbeiführen könnte, denn alle Requisite eines epischen Gedichts, worüber wir übereingekommen, finde ich darin, und auch das wäre dabei sehr günstig, daß das Mittel dieselbe Dignität und selbständige Bedeutung hätte, wie der Zweck selbst, ja daß der Zweck mehr des Mittels wegen da wäre. Es ließe sich ein gewisser menschlicher Kreis darin erschöpfen, was mir bei einem Epos wesentlich deucht, und das Physische würde sich mit dem Moralischen zu einem schönen Ganzen verbinden lassen.

Wenn ich mir aber eben diesen Stoff als zu einem Drama bestimmt denke, so erkenne ich auf einmal die große Differenz beider Dichtungsarten. Da inkommodiert mich die sinnliche Breite ebenso sehr als sie mich dort anzug; das Physische erscheint nun bloß als ein Mittel, um das Moralische herbeizuführen; es wird lästig durch seine Bedeutung und den Anspruch den es macht, und kurz der ganze reiche Stoff dient nun

bloß zu einem Veranlassungsmittel gewisser Situationen, die den innern Menschen ins Spiel setzen.

*

Ich habe diese Tage ein altes deutsches Ritterstück, das Sie wahrscheinlich längst vergessen haben, Fust von Stromberg wieder durchgelesen. Es läßt sich freilich sehr viel dagegen sagen, aber die Bemerkung habe ich dabei gemacht, daß der Dichter eine erstaunliche Macht über das Gemüt ausüben kann, wenn er nur recht viel Sachen und Bestimmungen in seinen Gegenstand legt. So ist dieser Fust von Stromberg zwar überladen von historischen Zügen und oft gesuchten Anspielungen, und diese Gelehrsamkeit macht das Stück schwerfällig und oft kalt; aber der Eindruck ist höchst bestimmt und nachhaltig, und der Poet erzwingt wirklich die Stimmung, die er geben will. Auch ist nicht zu leugnen, daß solche Kompositionen, sobald man ihnen die poetische Wirkung erläßt, eine andre allerdings sehr schätzbare leisten, denn keine noch so gut geschriebene Geschichte könnte so lebhaft und sinnlich in jene Zeit hineinführen, als dieses Stück es tut.

*

Meine Frau hat mir von Ihrer freundschaftlichen Aufnahme, von der bunten lebhaften Gesellschaft bei Ihnen und von Iflands lustigem Apotheker sehr viel zu erzählen und zu rühmen gewußt. In solchen närrischen Originalen ist es eigentlich, wo mich Ifland immer entzückt hat, denn das Naturelle tut hier soviel, alles scheint augenblicklicher Einfall und Genialität, daher ist es unbegreiflich und man wird zugleich er-

freut und außer sich gesetzt. Hingegen in edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundre ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalkul und Besonnenheit. Hier ist er mir immer bedeutend, planvoll, und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir, für die Tragödie, kaum eine poetische Stimmung geben können. . . . Wie Sie selbst schreiben, so sind die guten Schauspieler nur, und im glücklichsten Fall, passive Kanäle oder Referenten des Texts.

*

Ich gratuliere Ihnen zu dem fortgerückten Faust. Sobald Sie bei diesem Stoff nur erst bestimmt wissen, was noch daran zu tun ist, so ist er so gut als gemacht, denn mir schien immer das Unbegrenzbare das Schwierigste dabei zu sein.

*

Es ist mir beim Lesen des Sophokles mehrmals eine Art der Spielerei bei den ernsthaftesten Dialogen aufgefallen, die man einem Neueren nicht hingehen ließe. Aber den Alten kleidet sie doch, wenigstens verderbt sie die Stimmung keineswegs und hilft noch einigermaßen, dem Gemüt bei pathetischen Szenen eine gewisse Aisance und Freiheit mitzuteilen. Eine Unart scheint sie mir aber doch zu sein und also nichts weniger als Nachahmung zu verdienen.

*

Ich bin verlangend Ihre neuen Ideen über das Epische und Tragische zu hören. Mitten in einer tragischen Arbeit fühlt man besonders lebhaft, wie erstaunlich weit die beiden Gattungen auseinandergehen. Ich fand dies auf eine mir selbst überraschende Weise bei der Arbeit an meinem fünften Akte, die mich von allem ruhig Menschlichen völlig isolierte, weil hier ein Augenblick fixiert werden mußte, der notwendig vorübergehend sein muß. Dieser so starke Absatz, den meine Gemütsstimmung hier gegen alle übrigen freieren menschlichen Zustände machte, erweckte mir beinahe eine Furcht, mich auf einem zu pathologischen Wege zu befinden, weil ich das meinem Individuum zuschrieb, was die Natur des Geschäfts mit sich brachte. Aber so ist es mir ein Beweis mehr, daß die Tragödie nur einzelne außerordentliche Augenblicke der Menschheit, das Epos dagegen, wobei jene Stimmung nicht wohl vorkommen kann, das Beharrliche, ruhig fortbestehende Ganze derselben behandelt und deswegen auch den Menschen in jeder Gemütsfassung anspricht.

Ich lasse meine Personen viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen; Sie haben mir darüber nichts gesagt und scheinen es nicht zu tadeln. Ja Ihr eigener Usus sowohl im Drama als im Epischen spricht mir dafür. Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäßer scheinen. Aber das Beispiel der Alten, welche es auch so gehalten haben und in demjenigen was Aristoteles die Gesinnungen und Meinungen nennt, gar nicht wortkarg gewesen

sind, scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eben hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordert. Sobald man sich erinnert, daß alle poetische Personen symbolische Wesen sind, daß sie, als poetische Gestalten, immer das Allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben, und sobald man ferner daran denkt, daß der Dichter so wie der Künstler überhaupt auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen und daran erinnern soll, daß er's tut, so ist gegen diesen Gebrauch nichts zu sagen. Außerdem würde, deucht mir, eine kürzere und lakonischere Behandlungsweise nicht nur viel zu arm und trocken ausfallen, sie würde auch viel zu sehr realistisch, hart und in heftigen Situationen unausstehlich werden, dahingegen eine breitere und vollere Behandlungsweise immer eine gewisse Ruhe und Gemütlichkeit, auch in den gewaltsamsten Zuständen, die man schildert, hervorbringt.

*

Ich habe mich gleich nach meiner Zurückkunft an den Prolog (Wallensteins Lager) gemacht und ihn noch einmal aus der Rücksicht, daß er für sich allein stehen soll, betrachtet. Hiebei ergab sich nun, daß um ihn zu diesem Zweck geschickter zu machen, zweierlei geschehen muß:

1. muß er als Charakter- und Sittengemälde noch etwas mehr Vollständigkeit und Reichtum erhalten, um auch wirklich eine gewisse Existenz zu versinnlichen, und dadurch wird auch das
2. erreicht, daß über der Menge der Figuren und

einzelner Schilderungen dem Zuschauer unmöglich gemacht wird, einen Faden zu verfolgen und sich einen Begriff von der Handlung zu bilden, die darin vorkommt.

Ich sehe mich also genötigt, noch einige Figuren hineinzusetzen, und einigen die schon da sind etwas mehr Ausführung zu geben; doch werde ich unser Weimarisches Personale immer vor Augen haben.

*

Ich denke, in der Gestalt, die er jetzt bekommt, soll er als ein lebhaftes Gemälde eines historischen Moments und einer gewissen soldatischen Existenz ganz gut auf sich selber stehen können. Nur weiß ich freilich nicht, ob alles was ich dem Ganzen zulieb darin aufnehmen mußte, auch auf dem Theater wird erscheinen dürfen. So ist z. B. ein Kapuziner hineingekommen, der den Kroaten predigt, denn gerade dieser Charakterzug der Zeit und des Platzes hatte mir noch gefehlt. Es liegt aber auch nichts dran, wenn er von dem Theater wegbleibt. . . . Um auf meinen Prolog zurückzukommen, so wäre mir's lieb, wenn ein andres passendes Stück und keine Oper damit könnte verbunden werden; denn ich muß ihn mit vieler Musik begleiten lassen, er beginnt mit einem Lied und endigt mit einem; auch in der Mitte ist ein klein Liedchen, er ist also selbst klangreich genug, und ein ruhiges moralisches Drama würde ihn also wahrscheinlich am besten herausheben, da sein ganzes Verdienst bloß Lebhaftigkeit sein kann.

*

Sie werden es z. B. auch billigen, daß ich den Konstabler mit einer bestimmten dramatischen Figur vertauschte. An seiner Statt habe ich einen Stelzfuß eingeführt, der mir ein gutes Gegenstück zum Rekruten macht. Dieser Invalide bringt ein Zeitungsblatt, und so erfährt man unmittelbar aus der Zeitung Regensburgs Einnahme und die neuesten passendsten Ereignisse. Es gibt Gelegenheit, dem Herzog Bernhardt einige artige Komplimente zu machen u. s. f. Zu einem Subjekt für den Stelzfuß wird sich schon Rat finden, hoffe ich.

*

Es tut mir freilich leid, wenn die kleinen Veränderungen im Vorspiel nicht gleich der ersten Vorstellung zugute kommen können. Das Motiv mit der Zeitung wäre passend zu einer vollkommenen Exposition des Moments und der Kriegsgeschichte. Lassen Sie wenigstens bei Nr. 5 den Konstabler mit einem Zeitungsblatt auftreten und anstatt des Verses:

Aber ein Eilbote ist gekommen,

setzen:

Aber das Prager Blatt ist angekommen.

Auf diese Art leiten wir doch die Zeitung ein, wenn wir sie ein andermal bringen wollen.

Auch haben Sie mich neulich wegen der Perücke zweifelhaft gemacht. Wenn wir statt jener Stelle lieber setzten:

Nr. 3. Wachtmeister.

Und das Gemunkel, und Gespioniere,
Und das Heimlichtun, und die vielen Kouriere —

Trompeter.
Ja ja! das hat sicher was zu sagen.
Wachtmeister.
Und der spanische steife Kragen,
Den man etc.

*

Wenn Sie die Predigt gelesen haben, so werden Sie selbst finden, daß sie notwendig um einige Szenen später kommen muß, wenn man durch die beiden Jäger und andre Figuren schon einen Begriff von den Soldaten durch sie selbst bekommen hat. Käme sie früher, so würden die unmittelbar folgenden Szenen dadurch geschwächt und gegen die Gradation gefehlt werden. Auch ist es gut, daß unmittelbar nach ihr eine belebte handelnde Szene folge, daher ist mein Vorschlag sie unmittelbar entweder vor dem Auftritt des Rekruten oder was mir noch lieber wäre, unmittelbar vor der Ertappung des Bauern und dem Auflauf im Zelt zu bringen. Es wird an der übrigen Oekonomie dadurch gar nicht gerückt, wie Sie finden werden, es ist nur ein Stichwort zu verändern. Die paar Reden, welche die Soldaten darin bekommen haben, sind in ein paar Minuten gelernt.

Daß ich den Spielmann und den Tanz habe noch anbringen müssen, um die Szene beim Eintritt des Kapuziners bunt und belebt zu machen, werden Sie gleichfalls für notwendig erkennen.

*

Bei dieser belebten Behandlung der Sache entwickeln sich allerlei Dinge in meinem Kopf, die dem

Wallenstein noch zustatten kommen werden. Das Vorspiel denke ich noch viel mehr für das Ganze zu benutzen, und weiß auch schon viele bedeutende Striche, die es noch zu seinem Vorteil erhalten soll. Die Arbeit wird mir vergrößert und doch zugleich beschleunigt werden.

Hätte ich gedacht, daß die Kapuzinerpredigt morgen früh nicht zu spät kommen würde, so hätte sie noch besser ausfallen müssen. Im Grund macht es mir große Lust, auf diese Fratze noch etwas zu verwenden; denn dieser Pater Abraham ist ein prächtiges Original, vor dem man Respekt bekommen muß, und es ist eine interessante und keineswegs leichte Aufgabe es ihm zugleich in der Tollheit und in der Gescheidigkeit nach- oder gar zuvorzutun. Indes werde ich das Möglichste versuchen.

Das Soldatenlied habe ich noch mit ein paar Versen vermehrt, die ich beilege. Es deucht mir, daß es gut sein wird, dem Zuschauer anfangs etwas Zeit zu geben, sowie auch den Statisten selbst, die Gruppe in ihrer Bewegung zu sehen, und die Anordnungen zu machen. Sie werden es wohl so einrichten, daß mehrere Stimmen sich in die Strophen teilen, und daß auch ein Chorus die letzten Zeilen immer wiederholt.

Sie haben es mit den Veränderungen, die Sie in meinem Text vorgenommen ganz gnädig gemacht. Von einigen ist mir die Ursache nicht gleich klar, doch darüber werden wir sprechen. Solche Kleinigkeiten führen oft zu den nützlichsten Bemerkungen.

*

Die Umsetzung meines Texts in eine angemessene, deutliche und maulrechte Theatersprache ist eine sehr aufhaltende Arbeit, wobei das schlimmste noch ist, daß man über der notwendigen und lebhaften Vorstellung der Wirklichkeit, des Personals und aller übrigen Bedingungen allen poetischen Sinn abstumpft. Gott helfe mir über diese Besogne hinweg. Uebrigens konnte es nicht fehlen, daß dieser deutliche Theaterzweck, auf den ich jetzt losarbeite, mich nicht auch zu einigen neuen wesentlichen Zusätzen und Veränderungen veranlaßt hätte, welche dem Ganzen zuträglich sind.

*

Ich bin seit gestern endlich an den poetisch-wichtigsten, bis jetzt immer aufgesparten Teil des Wallensteins gegangen, der der Liebe gewidmet ist, und sich seiner frei menschlichen Natur nach von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion völlig trennt, ja demselben, dem Geist nach, entgegensetzt. Nun erst, da ich diesem letztern die mir mögliche Gestalt gegeben, kann ich mir ihn aus dem Sinne schlagen und eine ganz verschiedene Stimmung in mir aufkommen lassen, und ich werde einige Zeit damit zuzubringen haben, ihn wirklich zu vergessen. Was ich nun am meisten zu fürchten habe ist, daß das überwiegende menschliche Interesse dieser großen Episode an der schon feststehenden ausgeführten Handlung leicht etwas verrücken möchte, denn ihrer Natur nach gebührt ihr die Herrschaft und je mehr mir die Ausführung derselben gelingen sollte, desto mehr möchte die übrige Handlung dabei ins Ge-

dränge kommen. Denn es ist weit schwerer ein Interesse für das Gefühl als eins für den Verstand aufzugeben.

Vor der Hand ist nun mein Geschäft, mich aller Motive, die im ganzen Umkreis meines Stücks für diese Episode und in ihr selbst liegen, zu bemächtigen, und so, wenn es auch langsam geht, die rechte Stimmung in mir reifen zu lassen. Ich glaube mich schon auf dem eigentlichen rechten Weg zu finden und hoffe daher keine verlorene Frais zu machen.

So viel muß ich aber vorher sagen, daß der Piccolomini nicht eher aus meiner Hand in die der Schauspieler kommen kann und darf, als bis wirklich auch das dritte Stück, die letzte Hand abgerechnet, ganz aus der Feder ist.

*

Durch die größere Ausdehnung der Piccolomini bin ich nun genötigt, mich über die Wahl des astrologischen Motivs zu entscheiden, wodurch der Abfall Wallensteins eingeleitet werden und ein mutvoller Glaube an das Glück der Unternehmung in ihm erweckt werden soll. Nach dem ersten Entwurf sollte dies dadurch geschehen, daß die Konstellation glücklich befunden wird, und das Speculum astrologicum sollte in dem bewußten Zimmer vor den Augen des Zuschauers gemacht werden. Aber dies ist ohne dramatisches Interesse, ist trocken, leer und noch dazu wegen der technischen Ausdrücke dunkel für den Zuschauer. Es macht auf die Einbildungskraft keine Wirkung und würde immer nur eine lächerliche Fratze bleiben. Ich habe es daher auf

eine andere Art versucht, und gleich auszuführen angefangen, wie Sie aus der Beilage ersehen.

Die Szene eröffnete den vierten Akt der Piccolomini, nach der neuen Einteilung, und ginge dem Auftritte, worin Wallenstein Sesins Gefangennehmung erfährt und worauf der große Monolog folgt, unmittelbar vorher, und es wäre die Frage, ob man des astrologischen Zimmers nicht ganz überhoben sein könnte, da es zu keiner Operation gebraucht wird.

Ich wünschte nun zu wissen, ob Sie dafür halten, daß mein Zweck, der dahin geht, dem Wallenstein durch das Wunderbare einen augenblicklichen Schwung zu geben, auf dem Weg den ich gewählt habe, wirklich erreicht wird, und ob also die Fratze, die ich gebraucht, einen gewissen tragischen Gehalt hat, und nicht bloß als lächerlich auffällt. Der Fall ist sehr schwer, und man mag es angreifen wie man will, so wird die Mischung des Törichten und Abgeschmackten mit dem Ernsthaften und Verständigen immer anstößig bleiben. Auf der andern Seite durfte ich mich von dem Charakter des Astrologischen nicht entfernen, und mußte dem Geist des Zeitalters nahe bleiben, dem das gewählte Motiv sehr entspricht.

Die Reflexionen, welche Wallenstein darüber anstellt, führe ich vielleicht noch weiter aus, und wenn nur der Fall selbst dem Tragischen nicht widersprechend und mit dem Ernst unvereinbar ist, so hoffe ich ihn durch jene Reflexionen schon zu erheben.

*

Auch jenen nicht ganz aufzuhebenden Bruch, von

dem Sie schreiben, inbetreff des Tollen und Vernünftigen, seh ich dadurch etwas vermindert, indem alles darauf ankommt, daß jene seltsame Verbindung heterogener Elemente als beharrender Charakter erscheine, aus dem Total des Menschen hervorkomme und sich überall offenbare. Denn wenn es gelingt, sie nur recht individuell zu machen, so wird sie wahr, da das Individuelle zur Phantasie spricht, und man es also nicht mit dem trockenen Verstand zu tun hat.

*

Ihre Bemerkungen sind vollkommen richtig und Ihre Gründe überzeugend. Ich weiß nicht welcher böse Genius über mir gewaltet, daß ich das astrologische Motiv im Wallenstein nie recht ernsthaft anfassen wollte, da doch eigentlich meine Natur die Sachen lieber von der ernsthaften als leichten Seite nimmt. Die Eigenschaften des Stoffes müssen mich anfangs zurückgeschreckt haben. Ich sehe aber jetzt vollkommen ein, daß ich noch etwas Bedeutendes für diese Materie tun muß und es wird auch wohl gehen, ob es gleich die Arbeit wieder verlängert.

*

Der Herzogin Rolle hab ich Ihnen gestern durch Wolzogen geschickt. Hier erhalten Sie die Piccolomini ganz, aber wie Sie sehen ganz erschrecklich gestrichen. Ich dachte schon genug davon weggeschnitten zu haben, als ich aber vorgestern zum erstenmal das Ganze hintereinander vorlas, nach der bereits verkürzten Edition, und mit dem dritten Akt schon die dritte Stunde zu Ende

ging, so erschrak ich so, daß ich mich gestern nochmals hinsetzte, und noch 400 Jamben aus dem Ganzen herauswarf. Sehr lang wird es auch jetzt noch spielen, aber doch nicht über die vierte Stunde, und wenn man Schlag halb sechs anfängt, so kommt das Publikum noch vor 10 Uhr nach Hause. . . . Und so lege ich denn das Stück in Ihre Hände. Ich habe jetzt schlechterdings kein Urteil mehr darüber, ja manchmal möchte ich an der theatralischen Tauglichkeit ganz verzweifeln. Möchte es eine solche Wirkung auf Sie tun, daß Sie mir Mut und Hoffnung geben können, denn die brauche ich.

*

An Körner

In acht Tagen erwarte ich Goethe hier, und mit ihm eine wichtige Epoche für mein Geschäft; denn ich werde ihm den Wallenstein vorlesen, soweit er fertig ist. Ich bin voll Erwartung, obgleich ich, im Ganzen genommen, des Eindrucks auf eine gebildete Natur mich ziemlich gewiß halte; denn ich kann nicht leugnen, daß ich mit meiner Arbeit sehr wohl zufrieden bin und mich manchmal darüber wundre. Du wirst von dem Feuer und der Innigkeit meiner besten Jahre nichts darin vermissen, und keine Roheit aus jener Epoche mehr darin finden. Die kraftvolle Ruhe, die beherrschte Kraft wird auch Deinen Beifall erhalten. Aber freilich ist es keine griechische Tragödie und kann keine sein; wie überhaupt das Zeitalter, wenn ich auch eine daraus hätte machen können, es mir nicht gedankt hätte. Es ist ein zu reicher Gegenstand geworden, ein kleines Universum, und die Exposition hat mich erstaunlich in die Breite getrieben. Obgleich zum zweiten Akt noch

einige Szenen fehlen, und von den folgenden Akten noch gar nichts in Ordnung gebracht ist, so kann ich Goethe doch viermal soviel, als der Prolog beträgt, vorlesen; du kannst daraus abnehmen, wie reich mein Stoff ausgefallen — denn an der Schreibart, die sehr konzis ist, liegt es nicht. Doch werden die letzten Akte, besonders der vierte und fünfte, merklich kleiner sein, und die Tragödie, den Prolog abgerechnet, wird nicht über fünfzehn gedruckte Bogen füllen.

*

Goethe hat mir keine Ruhe gelassen, bis ich ihm meinen Prolog zu Eröffnung der theatralischen Wintervorstellungen und eines renovierten Theatergebäudes überließ. In zehn Tagen wird er also in Weimar gespielt werden. Ich hab ihn, damit er unabhängig vom Stücke gespielt werden könne, beträchtlich und gewiß um die Hälfte vermehrt, mit sehr viel neuen Figuren besetzt; und wirklich ist er jetzt ein sehr lebhaftes Gemälde eines Wallensteinschen Kriegslagers. Die Vorstellungen in Weimar dienen mir zu einer bequemen Theaterschule für das Stück, und setzen mich in den Stand, ihn, ehe ich ihn drucken lasse, oder an andere Theater überlasse, zu einem sinnlichen öffentlichen Eindruck desto fähiger zu machen. Ich wollte wohl, daß du auch der Vorstellung beiwohnen könntest, aber freilich verdient die Kunst unserer Schauspieler es nicht, daß man ihnen nachreist.

Das Stück selbst habe ich nun, nach reifer Ueberlegung und vielen Konferenzen mit Goethe, in zwei Stücke getrennt, wobei mich die schon vorhandene

Anordnung sehr begünstigt hat. Ohne diese Operation wäre der Wallenstein ein Monstrum geworden an Breite und Ausdehnung, und hätte, um für das Theater zu taugen, gar zu viel Bedeutendes verlieren müssen. Jetzt sind es mit dem Prolog drei bedeutende Stücke, davon jedes gewissermaßen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie ist. Jedes der zwei letztern hat fünf Akte, und dabei ist der glückliche Umstand, daß zwischen dem Akt die Szene nie verändert wird. Das zweite Stück führt den Namen von den Piccolominis, deren Verhältnis für und gegen Wallenstein es behandelt. Wallenstein erscheint in diesem Stücke nur einmal, im zweiten Akte, da die Piccolominis alle vier übrigen als Hauptfiguren besetzen. Das Stück enthält die Exposition der Handlung in ihrer ganzen Breite, und endigt grade da, wo der Knoten geknüpft ist. Das dritte Stück heißt Wallenstein und ist eine eigentliche vollständige Tragödie: die Piccolomini können nur ein Schauspiel, der Prolog ein Lustspiel heißen.

In Rücksicht auf die Repräsentationen wird auch das noch gewonnen, daß das Theaterpersonal jetzt nicht mehr so groß zu sein braucht; denn in den Piccolomini kommen zwei bis drei Personen vor, die im Wallenstein nicht mehr erscheinen, und hier sind einige andere, die dort nicht vorkommen. Beide können nun von denselben Schauspielern besetzt werden, und was dieser kleinen Vorteile mehr sind, besonders das Memorieren der Rollen. Auch rechne ich es als einen bedeutenden Gewinn für das Stück, daß ich das Publikum, indem ich es durch dreierlei Repräsentationen

führe, desto besser in meine Gewalt bekommen werde.

Ich sehe mich also um ein komplettes 5 Aktenstück reicher, und kann auf einmal drei Schauspiele zu Markte bringen. Diese Veränderung hat mir allerdings neue Arbeit gemacht: denn um den zwei ersten Stücken mehr Selbständigkeit zu geben, habe ich einige neue Szenen und mehrere neue Motive nötig; aber die Arbeit erneuet mir auch die Lust, und sie ist unendlich angenehmer für mich, als die entgegengesetzte war, dem Stücke zu nehmen, und es in einen engern Raum zu pressen.

*

Das Vorspiel ist nun in Weimar gegeben. Die Schauspieler sind freilich mittelmäßig genug; aber sie taten was sie konnten, und man mußte zufrieden sein. Die Neuerung mit den gereimten Versen fiel nicht auf, die Schauspieler sprachen die Verse mit vieler Freiheit, und das Publikum ergötzte sich. Uebrigens ist es ergangen, wir wir erwarteten. Die große Masse staunte und gaffte das neue dramatische Monstrum an, einzelne wurden wunderbar ergriffen.

*

An Iffland

Der Octavio, so bedeutend er ist und es durch Sie noch werden müßte, könnte doch notdürftig auch durch ein subalternes Talent geleistet werden, aber Wallenstein fordert ein eminentes, und der Schauspieler, der ihn treffen will, muß ebenso als Herrscher unter seinen Mitschauspielern dastehen und anerkannt sein, als Wallenstein der Chef unter seinen Obersten. . . . Aber eine neue sehr bedeutende Rolle ist Gordon; ein gutherziger fühlender Mann von Jahren, der weit mehr

Schwäche als Charakter hat, sich also für einen Schauspieler schickt, der im Besitz ist, schwache zärtliche Väter, alte Moors etc. zu spielen. Er muß aber in guten Händen sein, denn er nimmt an den wichtigsten Szenen teil, und spricht die Empfindung, ich möchte sagen, die Moral des Stücks aus. Wahrscheinlich werden Sie also einen guten Schauspieler aus den Piccolominis weglassen und auf den Tod Wallensteins für Gordon aufheben müssen.

Buttler, Wallensteins Mörder, wird sehr bedeutend.

Der Bürgermeister von Eger ist ein Philister, der durch den Schauspieler, welcher den Kellermeister spielen wird, sehr gut wird besetzt werden können.

Was den Seni betrifft, so wird es nicht zu wagen sein, ihn in gar zu karrikaturistische Hände zu geben, weil er im dritten Stück, bei einem sehr pathetischen Anlaß erscheint, und die Rührung von Wallensteins letzter Szene leicht verderben könnte.

Wie wichtig die Gräfin ist, brauche ich nicht zu sagen.

*

An Humboldt

Goethe und ich haben uns epische und dramatische Poesie auf eine einfachere Art unterschieden, als Ihr Weg Ihnen erlaubte, und diesen Unterschied überhaupt nicht so groß gefunden. So können wir die Tragödie sich nicht so sehr in das Lyrische verlieren lassen, sie ist absolut plastisch, wie das Epos: Goethe meint sogar, daß sie sich zur Epopöe wie die Skulptur zur Malerei verhalte. An das Lyrische grenzt sie allerdings, da sie das Gemüt in sich selbst hineinführt; so wie die Epopöe

an die Künste des Auges grenzt, da sie den Menschen in die Klarheit der Gestalten herausführt. Uns scheint, daß Epopöe und Tragödie durch nichts als durch die Vergangene und die gegenwärtige Zeit sich unterscheiden. Jene erlaubt Freiheit, Klarheit, Gleichgültigkeit, diese bringt Erwartung, Ungeduld, pathologisches Interesse hervor.

1799

Ueber die erste Aufführung der Piccolomini

In der gefühlvollen Darstellung unsers Graff erschien die dunkle, tiefe, mystische Natur des Helden vorzüglich glücklich; was er sprach, war empfunden und kam aus dem Innersten. Seine pathetische Rezitation des Monolog, seine ahnungsvollen Worte (in der Szene mit der Gräfin Terzky), als er den unglücklichen Entschluß faßt, die Erzählung des oben angeführten Traums riß alle Zuhörer mit sich fort. Nur daß er zuweilen, von seinem Gefühl fortgezogen, eine zu große Weichheit in seinen Ausdruck legte, der dem männlichen Geist des Helden nicht ganz entsprach.

Vohs, als Max Piccolomini, war die Freude des Publikums, und er verdiente es zu sein. Immer blieb er im Geist seiner Rolle, und das feinste zarteste Gefühl wußte er am glücklichsten auszudrücken.

Der Auftritt, wo er Wallenstein von der unglücklichen Tat zurückzubringen bemüht ist, war sein Tri-

umph, und die Tränen der Zuschauer bezeugten die eindringende Wahrheit seines Vortrags.

Thekla von Friedland wurde durch Dem. Jagemann zart und voll Anmut dargestellt. Eine edle Simplizität bezeichnete ihr Spiel und ihre Sprache, und beides wußte sie, wo es nötig war, auch zu einer tragischen Würde zu erheben. Ein Lied, welches Thekla singt, gab dieser vorzüglichen Sängerin Gelegenheit, das Publikum auch durch dieses Talent zu entzücken.

Madame Teller, welche die weimarische Bühne vor kurzem betreten, führte die wichtige Rolle der Gräfin Terzky mit der sorgfältigsten Genauigkeit aus. Durch ihren präzisen und belebten Vortrag in der entscheidenden Szene mit Wallenstein, wo alles von der Beredsamkeit der Gräfin Terzky abhängt, erwarb sie sich ein entschiedenes Verdienst um das ganze Stück.

Becker stellte uns den kaiserlichen Abgesandten im Lager mit Anstand und Würde dar, und glücklich wußte er die Klippe des Lächerlichen zu vermeiden, dem diese Höflingsfigur unter dem Hohn einer übermütigen stolzen Soldateska leicht ausgesetzt war.

Malcolmi als Buttler, Leißring als Graf Terzky, Cordemann als Illo, Dem. Malcolmi als Herzogin von Friedland, Weyrauch als Kellermeister, Beck als Astrolog, Genast als Isolani drückten den Sinn ihrer Rollen glücklich aus und bewiesen durch die Leichtigkeit, womit sie die Aufgabe einer rhythmischen Sprache zu lösen wußten, daß ein allgemeinerer Gebrauch des Silbenmaßes auf der Bühne recht wohl stattfinden könne.

Hunnius als schwedischer Geschäftsträger stellte

in seiner Person den einfachen, schlichten und rechtlichen Krieger, den bedenklichen, vorsichtigen Negociateur, den religiösen bibelkundigen Protestanten, den mißtrauischen, zugleich aber kühnen und sich selbst fühlenden Schweden überaus treffend und glücklich dar.

Auch die ganz kleine Rolle des General Tiefenbach beim Gastmahl, welches Terzky gibt, wurde von Haiden zur großen Ergötzung des Publikums ausgeführt.

Um die theatralische Anordnung der ganzen so verwickelten Repräsentation hatte sich Schall, dem sie aufgetragen war, ein großes Verdienst erworben, und der Fleiß, den er auf seine eigene beträchtliche Rolle, die des Oktavio Piccolomini, wandte, hinderte ihn nicht, seine Aufmerksamkeit auf das Ganze zu wenden.

Die Direktion sparte keinen Aufwand, durch Dekoration und Kleidung den Sinn und Geist des Gedichts würdig auszuführen und die Aufgabe, das barbarische Kostüm jener Zeit, welches dargestellt werden mußte, dem Auge gefällig zu behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen zu treffen, soviel es möglich sein wollte, zu lösen.

Das Publikum ehrte das Werk des Dichters und die Bemühungen der Schauspieler durch eine fortgesetzte wachsende Aufmerksamkeit, es zeigte sein Interesse und seine Rührung.

Das Stück wurde am nächsten Spieltag wiederholt, und die größere Bekanntschaft der Zuschauer mit dem Werk hat dem Eindruck desselben nichts geschadet.

(Von Cotta unterzeichnet. Musenalmanach.)

*

Aus Briefen

An Goethe

Von Iffland habe ich noch nichts gehört, wohl aber erfuhr ich auf einem andern Weg, daß Iffland die erste Vorstellung der Piccolomini nach dem unverkürzten Exemplar gegeben, daß sie bis halb elf soll gewährt haben, und daß er bei der zweiten Vorstellung gezwungen gewesen, das abgekürzte Stück zu geben und solches auch auf dem Komödienzettel anzukündigen. Es ist mir sehr verdrießlich, und da er die Länge des Stücks aus den Proben recht gut mutmaßen konnte, so ist es sehr ungeschickt von ihm gewesen. Er soll den Oktavio gespielt haben, wie Böttticher schreibt, Thekla sei von Mad. Fleck gespielt worden.

*

Ich habe es endlich (Wallensteins Tod) glücklicherweise arrangieren können, daß es auch fünf Akte hat, und den Anstalten zu Wallensteins Ermordung ist eine größere Breite sowohl als theatralische Bedeutsamkeit gegeben worden. Zwei resolute Hauptleute, die die Tat vollziehen, sind handelnd und redend eingeflochten, dadurch kommt auch Buttler höher zu stehen, und die Präparatorien zu der Mordszene werden furchtbarer. Freilich hat sich dadurch auch meine Arbeit um ein ziemliches vermehrt.

*

Hier erfolgt nun das Werk, so weit es unter den gegenwärtigen Umständen gebracht werden konnte. Es kann ihm in einzelnen Teilen noch vielleicht an bestimm-

ter Ausführung fehlen, aber für den theatralisch-tragischen Zweck scheint es mir ausgeführt genug. Wenn Sie davon urteilen, daß es nun wirklich eine Tragödie ist, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei, so will ich höchlich zufrieden sein.

*

Indessen habe ich mich an eine Regierungsgeschichte der Königin Elisabeth gemacht und den Prozeß der Maria Stuart zu studieren angefangen. Ein paar tragische Hauptmotive haben sich mir gleich dargeboten und mir großen Glauben an diesen Stoff gegeben, der unstreitig sehr viele dankbare Seiten hat. Besonders scheint er sich zu der Euripidischen Methode, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren, denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurteilung anzufangen.

*

Ich habe Corneillens Rodogune, Pompée und Polyecte gelesen und bin über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieser Werke, die ich seit 20 Jahren rühmen hörte, in Erstaunen geraten. Handlung, dramatische Organisation, Charaktere, Sitten, Sprache, alles selbst die Verse bieten die höchsten Blößen an, und die Barbarei einer sich erst bildenden Kunst reicht lange nicht hin, sie zu entschuldigen. Denn der falsche Geschmack, den man so oft auch in den geistreichsten Wer-

ken findet, wenn sie in einer rohen Zeit entstanden, dieser ist es nicht allein, nicht einmal vorzugsweise, was daran widerwärtig ist. Es ist die Armut der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gang der Handlung, und der Mangel an Interesse fast durchaus. Die Weibercharaktere sind klägliche Fratzen und ich habe noch nichts als das eigentlich Heroische glücklich behandelt gefunden, doch ist auch dieses, an sich nicht sehr reichhaltige Ingredienz einförmig behandelt.

Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im ganzen etwas schwach ist.

*

Ich lese jetzt in den Stunden, wo wir sonst zusammen kamen, Lessings Dramaturgie, die in der Tat eine sehr geistreiche und belebte Unterhaltung gibt. Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat. Liest man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmacks schon vorbei sei, denn wie wenig Urteile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinigen stellen.

*

Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich tragischen Qualität meines

Stoffs immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht, und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht und das Mitleiden wird sich auch schon finden.

Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur, heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie.

*

Von der Maria Stuart werden Sie nicht mehr als einen Akt fertig finden; dieser Akt hat mir deswegen viel Zeit gekostet und kostet mir noch 8 Tage, weil ich den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff darin bestehen mußte und Mühe brauchte, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen, indem ich zugleich von allem, was diese brauchbares hat, Besitz zu nehmen suchte.

*

Ich hoffe, daß in dieser Tragödie alles theatralisch sein soll, ob ich sie gleich für den Zweck der Repräsentation in etwas enger zusammenziehe. Weil es auch historisch betrachtet ein reichhaltiger Stoff ist, so habe ich ihn, in historischer Hinsicht auch etwas rei-

cher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und instruierten Leser freuen können, die aber bei der Vorstellung, wo ohnehin der Gegenstand sinnlich dasteht, nicht nötig und wegen historischer Unkenntnis des großen Haufens auch ohne Interesse sind. Uebrigens ist bei der Arbeit selbst schon auf alles gerechnet, was für den theatralischen Gebrauch wegbleibt und es ist durchaus keine eigne Mühe dazu nötig wie beim Wallenstein.

*

Ich bin dieser Tage auf die Spur einer neuen möglichen Tragödie geraten, die zwar erst noch ganz zu erfinden ist, aber, wir mir dünkt, aus diesem Stoff erfunden werden kann. Unter der Regierung Heinrich VII. in England stand ein Betrüger, Warbeck, auf, der sich für einen der Prinzen Eduards V. ausgab, welche Richard III. im Tower hatte ermorden lassen. Er wußte scheinbare Gründe anzuführen, wie er gerettet worden, fand eine Partei, die ihn anerkannte und auf den Thron setzen wollte; eine Prinzessin desselben Hauses York, aus dem Eduard abstammte und welche Heinrich VII. Händel erregen wollte, wußte und unterstützte den Betrug, sie war es vorzüglich, welche den Warbeck auf die Bühne gestellt hatte. Nachdem er als Fürst an ihrem Hof in Burgund gelebt und seine Rolle eine Zeitlang gespielt hatte, mankierte die Unternehmung, er wurde überwunden, entlarvt und hingerichtet.

Nun ist zwar von der Geschichte selbst so gut als gar nichts zu brauchen, aber die Situation im Ganzen ist sehr fruchtbar, und die beiden Figuren des Betrügers und der Herzogin von York können zur Grund-

lage einer tragischen Handlung dienen, welche mit völliger Freiheit erfunden werden müßte. Ueberhaupt glaube ich, daß man wohltun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.

Was die Behandlung des erwähnten Stoffes betrifft, so müßte man, deucht mir, das Gegenteil von dem tun, was der Komödiendichter daraus machen würde. Dieser würde durch den Kontrast des Betrügers mit seiner großen Rolle und seine Inkompetenz zu derselben das Lächerliche hervorbringen. In der Tragödie müßte er als zu seiner Rolle geboren erscheinen und er müßte sie sich so sehr zu eigen machen, daß mit denen, die ihn zu ihrem Werkzeug gebrauchen und als ihr Geschöpf behandeln wollten, interessante Kämpfe entstünden. Es müßte ganz so aussehen, daß der Betrug ihm nur den Platz angewiesen, zu dem die Natur selbst ihn bestimmt hatte. Die Katstrophe müßte durch seine Anhänger und Beschützer, nicht durch seine Feinde, und durch Liebeshändel, durch Eifersucht u. dgl. herbeigeführt werden.

*

Ich habe die Handlung bis zu der Szene geführt, wo die beiden Königinnen zusammenkommen. Die Situation ist an sich selbst moralisch unmöglich; ich bin sehr verlangend, wie es mir gelungen ist, sie unmöglich zu machen.

*

Ich habe nun auch den Anfang gemacht den Mahomet zu durchgehen und einiges dabei anzumerken, was ich auf den Freitag schicken will. Soviel ist gewiß, wenn mit einem französischen und besonders Voltairischen Stück der Versuch gemacht werden sollte, so ist Mahomet am besten dazu gewählt worden. Durch seinen Stoff ist das Stück schon vor der Gleichgültigkeit bewahrt, und die Behandlung hat weit weniger von der französischen Manier, als die übrigen Stücke die mir einfallen. Sie selbst haben schon viel dafür getan und werden, ohne große Mühe, noch einiges bedeutende tun können. Ich zweifle daher nicht, der Erfolg wird der Mühe des Experiments wert sein. Demohngeachtet würde ich Bedenken tragen, ähnliche Versuche mit andern französischen Stücken vorzunehmen, denn es gibt schwerlich noch ein zweites, das dazu tüchtig ist. Wenn man in der Uebersetzung die Manier zerstört, so bleibt zu wenig poetisch Menschliches übrig, und behält man die Manier bei und sucht die Vorzüge derselben auch in der Uebersetzung geltend zu machen, so wird man das Publikum verscheuchen.

Die Eigenschaft des Alexandriners sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnung, das Betragen der Personen. Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkligte Natur des Alexandriners, die Bewegungen des Gemüts und die

Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert, und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Prokrustes gezwängt.

Da nun in der Uebersetzung mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims die ganze Basis weggenommen wird, worauf diese Stücke erbaut wurden, so können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht mehr, da die Ursache weggefallen ist.

Ich fürchte also, wir werden in dieser Quelle wenig Neues für unsre deutsche Bühne schöpfen können, wenn es nicht etwa die bloßen Stoffe sind.

*

Hier folgt der Mahomet nebst einigen Bemerkungen, die ich im Durchlesen gemacht. Sie betreffen größtenteils das Original selbst und nicht die Uebersetzung, ich glaubte aber, daß man dem Original hierin notwendig nachhelfen müsse.

Was die Anordnung des Ganzen betrifft, so scheint es mir durchaus nötig, diesen Ammon handelnd einzuführen, und die Erwartung des Zuschauers immer in Atem zu erhalten, daß derselbe das Geheimnis mit den Kindern dem Sopir offenbaren werde. Er muß mehrmal an ihn zu kommen suchen, er muß ihm Winke geben u. dgl., sodaß diese Sache dem Zuschauer niemals aus dem Gedächtnis kommt und daß die F u r c h t genährt wird, worauf doch alles beruht. Man muß diesen Ammon mit seiner Entdeckung bei den Haaren herbeizuziehen wünschen, alle Hoffnung auf seine zeitige Erscheinung setzen u. s. f.

Die Szene, worin Seide dem Ammon den vorhabenden Mord entdeckt, und welche im Stück bloß er-

zählt wird, sollte auf dem Theater wirklich vorkommen. Sie ist fürs Ganze zu wichtig und dabei ein großer Gewinn für den theatralischen Effekt. Ammon braucht darum nicht sogleich mit seinem Geheimnis gegen den Seide herauszugehen, er hat andre Mittel die Tat zu hindern, ohne sich in Gefahr zu setzen. Mahomet erführe von Omar bloß, daß dieser den Seide mit dem Ammon bei einer leidenschaftlichen Unterredung überrascht und letztern sehr konsterniert gefunden habe. Auch könnte er einen Versuch Ammons, den Sopir geheim zu sprechen, erfahren. Dies reichte hin ihn zu Hinwegschaffung des Ammon zu bewegen, dieser entdeckte dann sterbend dem Phanor alles und es erfolgte so wie's im Stück schon ist.

Meine Idee wäre ohngefähr diese. Wenn Mahomet (im 2. Aufzug, 4. Szene) dem Omar seine Liebe zu Palmire entdeckt hat, träte Ammon auf, Omar würde schicklich entfernt, und nun brächte Ammon das Anliegen vor, daß Mahomet endlich die Kinder ihrem Vater wiedergeben und dadurch Friede mit Sopir und mit Mekka machen möchte. Die entdeckte Liebe beider zueinander und die Furcht vor einem Inzest könnte ein neuer Antrieb für ihn sein. Mahomet müßte ihn nicht geradezu refüsieren und ihm bloß das strengste Schweigen auferlegen.

Zum zweitenmal würde ich den Ammon auftreten lassen am Anfang des 3. Akts zwischen den beiden Kindern. Sie müßten ihm ihre Liebe zueinander zeigen, er müßte einen gewissen Schauer dabei zeigen. Auch könnte ihm hier Seide schon die Entdeckung machen, daß Mahomet ihn zu einer blutigen Tat berufen. Am-

mon würde von Furcht erfüllt, Mahomets Eintritt müßte ihn verscheuchen.

Das drittemal würde ich den Ammon mit Vater und Sohn zusammenbringen, aber eh er sich erklärte, trät Omar ein und entfernte den Seide. Ammon bliebe mit Sopiren, ein Teil der Entdeckung, die jetzt durch des Arabers Brief gemacht wird, geschähe durch ihn selbst, Sopir erführe, daß seine Kinder noch leben, aber nicht wer sie sind, weil Ammon verhindert würde, seine Entdeckung zu beendigen. Er hätte bloß Zeit, ihm die nächtliche Zusammenkunft vorzuschlagen.

Unterdessen hätte Mahomet die Untreue des Ammon geargwohnt und alles erfolgte wie im Stück.

*

An Körner und andere

Auch mußt du dich an einigen lückenhaften Jamben nicht stoßen, weil diese Bearbeitung zum Gebrauch des Theaters ist, wobei es auf diese Reinheit und Integrität nicht ankommt. Es kommt bloß auf das Wesen und auf den Eindruck des Ganzen an.

*

Ich bin nun sicher, daß ich mich im Stoff (Maria Stuart) nicht vergriffen habe, ob man gleich glauben sollte, daß ein so allgemein bekannter und tragischer Stoff, eben weil er noch von keinem guten Poeten benutzt worden, einen geheimen Fehler haben müsse.

*

Weil ich mich für die nächsten 6 Jahre ganz ausschließend an das Dramatische halten werde, so kann ich es nicht umgehen, den Winter in Weimar zuzubrin-

gen, um die Anschauung des Theaters zu haben. Dadurch wird meine Arbeit um vieles erleichtert werden, und die Phantasie erhält eine zweckmäßige Anregung von außen, da ich in meiner bisherigen isolierten Existenz alles, was ins Leben und in die sinnliche Welt treten sollte, nur durch die höchste innere Anstrengung und nicht ohne große faux frais zustande brachte.

*

Ohne Zweifel haben Sie sich indessen für Oktavio bestimmt, denn dies scheint mir, wenn Sie den Wallenstein nicht selbst spielen, die einzige würdige Rolle für Sie zu sein. Auch fordert es das Ganze des Stücks, daß Oktavio, das Contrepoids Wallensteins und der Repräsentant des Kaisers, die höchstmögliche Bedeutsamkeit und Würde erhalte. Buttler würde Ihr Talent zu eng beschränken und Gordon ist eine zu passive subalterne Natur.

(An Iffland.)

*

Freilich konnte die Intention des Poeten nicht überall deutlich erscheinen, da zwischen ihm und dem Zuschauer der Schauspieler stand, nur meine Worte und das Ganze meines Gemäldes können gelten.

So lag es z. B. nicht in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, daß sich Oktavio Piccolomini als einen sogar schlimmen Mann, als einen Buben, darstellen sollte. In meinem Stück ist er das nie, er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann, nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit, die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe

haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand aller Pflichten betrachtet. Er verrät einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräter seines Kaisers, und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger.

Auch meiner Gräfin Terzky möchte etwas zuviel geschehen, wenn man Tücke und Schadenfreude zu Hauptzügen ihres Charakters machte. Sie strebt mit Geist, Kraft und einem bestimmten Willen nach einem großen Zweck, und ist freilich über die Mittel nicht verlegen. Ich nehme keine Frau aus, die auf dem politischen Theater, wenn sie Charakter und Ehrgeiz hat, moralischer handelte.

Indem ich diese beiden Personen in Ihrer Achtung zu restituieren suche, muß ich den Wallenstein selbst, als historische Person, etwas in derselben herunterſetzen. Der historische Wallenstein *war* nicht groß, der poetische *sollte* es nie sein. Der Wallenstein in der Geschichte hatte die Präsumtion für sich, ein großer Feldherr zu sein, weil er glücklich, gewalttätig und keck war, er war aber mehr ein Abgott der Soldateska, gegen die er splendid und königlich freigebig war, und die er auf Unkosten der ganzen Welt in Ansehen erhielt. Aber in seinem Betragen war er schwankend und unentschlossen, in seinen Planen phantastisch und exzentrisch, und in der letzten Handlung seines Lebens, der Verschwörung gegen den Kaiser, schwach, unbestimmt, ja sogar ungeschickt. Was an ihm groß erscheinen, aber nur *scheinen* konnte, war das Rohe und Ungeheure, also

gerade das, was ihn zum tragischen Helden schlecht qualifizierte. Dieses mußte ich ihm nehmen, und durch den Ideenschwung, den ich ihm dafür gab, hoffe ich ihn entschädigt zu haben.

1800

Dramatische Preisaufgabe

Durch den glücklichen Erfolg der bisherigen Preisaufgaben, in Absicht auf bildende Kunst, hat man sich bewogen gefunden, etwas Aehnliches auch auf dem Felde der Poesie, und zwar der dramatischen, zu versuchen, welche gegenwärtig im Besitz ist, am meisten unter allen poetischen Gattungen auf den Volksgeschmack zu wirken.

Man gibt hierbei dem Lustspiel den Vorzug vor dem Trauerspiel, weil an jenem überhaupt noch ein größerer Mangel ist und das Neue darin am meisten gefordert wird. Denn ob wir gleich an guten Tragödien vielleicht noch ärmer sind, so kann unsre Bühne sich hier weit mehr als dort durch das Ausland, ja selbst durch das Altertum bereichern, und das Vortreffliche in dieser Gattung veraltet nie, da die Leidenschaften auf der unbeweglichen Base der menschlichen Natur gegründet und folglich weit beständiger sind als die Sitten, die jedes Land und jeder Zeimoment verändert.

Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden und es ist allerdings

ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird. Das Sittliche aber so wie das Pathetische macht immer ernsthaft, und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen; es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe, oder daß der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden.

Man unterscheidet aber auch in der reinkomischen Gattung noch Charakterstücke und Intrigenstücke, und es ist eine alte, nicht ungegründete Bemerkung, daß der deutsche Genius in jener ersten Klasse nie sehr glänzend erscheinen wird. Charakterstücke stellen uns entweder Gattungen (die Molièrische Komödie) oder Individuen (die englische Komödie) dar. Für die letztern ist der deutsche Charakter an Originalen zu arm, und für die erste, kältere Gattung ist der Zeitmoment vorüber. Die Charakterkomödie erfordert im Ganzen eine größere Fülle des Genies von seiten des Dichters, und von seiten des Schauspielers ein tieferes Studium, als man in unsern Tagen glaubt voraussetzen zu dürfen.

Es bleibt also nur das Feld der Intrigenstücke offen; das Feld ist reich und nicht so leicht als das der Charakterstücke zu erschöpfen.

In dem Intrigenstücke sind die Charaktere bloß für die Begebenheiten, in dem Charakterstücke sind die Begebenheiten für die Charaktere erfunden. Das Genie

wird das Vorzügliche beider Gattungen auf eine glückliche Art zu vereinigen wissen.

Ein Preis von dreißig Dukaten wird hiermit auf das beste Intrigenstück gesetzt. (Propyläen.)

*

Aus Briefen

An Goethe

Ich wünsche, daß Ihnen die gestrigen Helden und Tyrannen gut bekommen sein mögen, gern hätte ich, wenn es nicht zu spät gewesen wäre, noch etwas von Ihnen gehört. Die Schauspieler haben sich noch recht leidlich herausgezogen, und ich kann nicht leugnen, daß ich mich über die Klarheit, welche in diesem bunten Roman doch noch herrschte, gewundert habe. Die Stimme des hiesigen Publikums wird, wie ich nicht zweifle, überall bestätigt werden und Kotzebue von seinem Kalkul Ehre haben.

(Ueber „Gustav Wasa" von Kotzebue.)

*

Ich habe heute Ihre Iphigenie durchgesehen und zweifle gar nicht mehr an einem guten Erfolg der Vorstellung. Es braucht nur gar weniges an dem Text zu diesem Gebrauch verändert zu werden, besonders in Hinsicht auf den mythologischen Teil, der für das Publikum in Masse zu kalt ist. Auch ein paar Gemeinsprüche würde ich dem dramatischen Interesse aufzuopfern raten, ob sie gleich ihren Platz sehr wohl verdienen.

*

Die Beschreibung, die Sie von dem dortigen (Leipziger) Theater geben, zeigt eine Stadt an, und ein

Publikum, das wenigstens auch keinen Anspruch auf Kunst und Kunstrichterei macht und bloß amüsiert und gerührt sein will. Es ist aber traurig, daß die dramatische Kunst in so schlechten Umständen sich befindet.

*

Uebrigens beneide ich Sie darum, daß Sie doch etwas wirklich entstehen sehen. In diesem Fall bin ich noch nicht, weil ich über das Schema meiner Tragödie (Jungfrau von Orleans) noch immer nicht in Ordnung bin, und noch große Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen habe. Ob man gleich bei jedem neu zu produzierenden Werk durch eine solche Epoche hindurch muß, so gibt es doch stets das peinliche Gefühl, als ob nichts geschähe, weil am Abend eines Tages nichts kann aufgezeigt werden.

Was mich bei meinem neuen Stücke besonders inkommodiert, ist, daß es sich nicht so wie ich wünsche in wenige große Massen ordnen will und daß ich es, in Absicht auf Zeit und Ort in zu viele Teile zerstückeln muß, welches, wenn auch die Handlung selbst die gehörige Stetigkeit hat, immer der Tragödie widerstrebend ist. Man muß, wie ich bei diesem Stück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten.

*

Ich wünsche Ihnen Glück zu dem Schritt, den Sie in Ihrem Faust getan. Lassen Sie sich aber ja nicht durch den Gedanken stören, wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, daß es schade sei, sie zu

verbarbarieren. Der Fall könnte Ihnen im 2. Teil des Faust noch öfters vorkommen, und es möchte einmal für allemal gut sein, Ihr poetisches Gewissen darüber zum Schweigen zu bringen. Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des ganzen auferlegt wird, kann den höheren Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders spezifizieren und für ein anderes Seelenvermögen zubereiten. Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werk einen eigenen Reiz geben und Helena ist in diesem Stück ein Symbol für alle die schönen Gestalten, die sich hinein verirren werden. Es ist ein sehr bedeutender Vorteil, von dem Reinen mit Bewußtsein ins Unreinere zu gehen, anstatt von dem Unreinen einen Aufschwung zum Reinen zu suchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall ist. Sie müssen also in Ihrem Faust überall Ihr Faustrecht behaupten.

*

An Iffland, Körner und andere

Noch bitte ich zu verhindern, daß das Stück durch große Zwischenakte nicht verlängert werde. Hier hat es 3¼ Stunde lang gespielt, aber wenn sich Elisabeth zwischen dem zweiten und dritten Akt ganz umkleiden wollte, so würde das Stück um 20 Minuten unnötig verlängert. Mein Wunsch ist, daß sie bloß Mantel und Kopfputz ändere. Im fünften Akt ist alles, was zur Maria kommt, in Trauerkleidern. Burleigh und Shrewsbury sind durch das ganze Stück schwarz gekleidet.

*

Weil mir alles daran liegt, daß Elisabeth in diesem

Stück noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen darf, so muß sie von einer Schauspielerin, welche Liebhaberinnen zu spielen pflegt, dargestellt werden. Hier habe ich sie der Jagemann gegeben, die sie recht gut darstellte. Maria ist in dem Stück etwa 25 und Elisabeth höchstens 30 Jahre alt.

Daß die Rolle Melvils, so klein sie ist, in sehr guten Händen sein muß, werden Sie selbst finden. Ja, ich würde Sie selbst bitten, solche zu übernehmen, wenn sich kein anderer Schauspieler mit der gehörigen Würde dazu fände.

*

Sobald ich aber mit diesem Schauspiel fertig bin (welches mich aber wohl noch vier Monate kosten könnte, da ich erst seit dem September daran gegangen), so wird mein Erstes sein, ein längst entworfenes Trauerspiel auszuführen, dessen Handlung auf einer einzigen männlichen Figur beruht, und diese möchte dann vielleicht der Charakter sein, den Sie darzustellen wünschen. Es ist nämlich der Charakter eines Hausvaters im heroischen Sinn; der Großmeister des Maltheserordens unter seinen Rittern, in einer Handlung vorgestellt, wo der Orden durch eine furchtbare Belagerung von außen und durch eine Empörung von innen an den Rand des Untergangs geführt, und durch die Klugheit, Zartheit und Seelenstärke des Großmeisters La Valette erhalten und siegreich gemacht wird. Der Fond dieses Charakters ist eine liberale Güte, mit hoher Energie und edler Würde verbunden. Der Großmeister steht in seinem Orden da, wie ein Hausvater in seiner Familie, zugleich aber auch wie ein

König in seinem Staat, und wie ein Feldherr unter seinen Rittern.

*

Mortimer braucht nicht älter als 21 oder 22 Jahre zu sein.

*

Es freut mich, daß Du mit dem Macbeth so zufrieden bist. Deine Bemerkung wegen der in die erste Hexenszene eingeschobenen deutlichen Enunziationen mag wohl gegründet sein; aber sie schienen mir für das Theater nötig, weil die Masse des Publikums zu wenig Aufmerksamkeit hat und man ihr verdenken muß.

*

Es ist mir ein großer Trost, von Dir zu hören, daß der Mangel an demjenigen Interesse, welches der Held oder die Heldin einflößen, der Maria Stuart bei Dir nicht geschadet hat. Du sagst ganz recht, daß die Hauptpersonen das Herz nicht anziehen, und ich kann nicht leugnen, daß dies der Punkt war, wo ich beim Wallenstein mit Dir dissentierte: denn in Deinem Urteil über den letztern glaubte ich noch etwas zu sehr stoffartiges zu bemerken, weil Du mir auf dem Max Piccolomini ein zu großes Gewicht legtest, ja voraussagtest, daß er in den Piccolomini die Hauptperson vorstellen sollte, und den Wallenstein verdunkle. Nach meiner Ueberzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht oder allein von ihm ausgeht. — Der Held einer Tragödie braucht nur soviel moralischen Gehalt, als nötig ist, um Furcht und Mitleid zu erregen. — Freilich macht man

schon längst andere Forderungen an den tragischen Dichter, und uns allen ist es schwer, unsre Neigung und Abneigung bei Beurteilung eines Kunstwerks aus dem Spiel zu lassen. Daß wir es aber sollten und daß es zum Vorteil der Kunst gereichen würde, wenn wir unser Subjekt mehr verleugnen könnten, wirst Du mir eingestehn.

Da ich übrigens selbst, von alten Zeiten her, an solchen Stoffen hänge, die das Herz interessieren, so werde ich wenigstens suchen, das eine nicht ohne das andere zu leisten, obgleich es der wahren Tragödie vielleicht gemäßer wäre, wenn man die Gelegenheit vermiede, eine stoffartige Wirkung zu tun.

Mein neues Stück wird auch durch den Stoff großes Interesse erregen, hier ist eine Hauptperson und gegen die, was das Interesse betrifft, alle übrigen Personen, deren keine geringe Zahl ist, in Betrachtung kommen. Aber der Stoff ist der reinen Tragödie würdig, und wenn ich ihm durch die Behandlung soviel geben kann, als ich der Maria habe geben können, so werde ich viel Glück damit machen.

*

Das Mädchen von Orleans ist der Stoff, den ich bearbeite; der Plan ist bald fertig, ich hoffe, binnen 14 Tagen an die Ausführung gehen zu können. Poetisch ist der Stoff in vorzüglichem Grade, so nämlich wie ich mir ihn ausgedacht habe, und in hohem Grade rührend. Mir ist aber Angst vor der Ausführung, eben weil ich sehr viel darauf halte, und in Furcht bin, meine eigene Idee nicht erreichen zu können. In 6 Wochen muß ich wissen, wie ich mit der Sache daran bin. Auf

das Hexenwesen werde ich mich nur wenig einlassen, und soweit ich es brauche, hoffe ich mit meiner eigenen Phantasie auszureichen. In Schriften findet man beinahe gar nichts, was nur irgend poetisch wäre; auch Goethe sagt mir, daß er zu seinem Faust gar keinen Trost in Büchern gefunden hätte. Es ist derselbe Fall mit der Astrologie, man erstaunt, wie platt und gemein diese Fratzen sind, womit sich die Menschen so lange beschäftigen konnten.

Das Mädchen von Orleans läßt sich in keinen so engen Schnürleib zwingen, als die Maria Stuart. Es wird zwar an Umfang der Bogen kleiner sei, als dieses letztere Stück; aber die dramatische Handlung hat einen größern Umfang, und bewegt sich mit größerer Kühnheit und Freiheit. Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen.

*

Ich teile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wieder kommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher töten als beleben. Unsere Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Cha-

rakter zeigen, sie muß das Gemüt zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.

*

An Goethe

als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte.

Du selbst, der uns von falschem Regelzwange
Zur Wahrheit und Natur zurückgeführt,
Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange
Erstickt, die unsern Genius umschnürt,
Du, den die Kunst, die göttliche, schon lange
Mit ihrer reinen Priesterbinde ziert,
Du opferst auf zertrümmerten Altären
Die Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?

Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen:
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient.
Wir können mutig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
S e l b s t in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinem L u d w i g wird es ausgesät;

Aus eigner Fülle muß es ſich entfalten,
Es borget nicht von ird'ſcher Majeſtät,
Nur mit der Wahrheit wird es ſich vermählen,
Und ſeine Glut durchflammt nur freie Seelen.

Drum nicht, in alte Feſſeln uns zu ſchlagen,
Erneuerſt du dies Spiel der alten Zeit,
Nicht, uns zurückzuführen zu den Tagen
Charakterloſer Minderjährigkeit.
Es wär' ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit:
Geflügelt fort entführen es die Stunden;
Das Neue kommt, das Alte iſt verſchwunden.

Erweitert jetzt iſt des Theaters Enge,
In ſeinem Raume drängt ſich eine Welt;
Nicht mehr der Worte redneriſch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt;
Verbannet iſt der Sitten falſche Strenge,
Und menſchlich handelt, menſchlich fühlt der Held.
Die Leidenſchaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmert nur iſt Theſpis Wagen,
Und er iſt gleich dem acheront'ſchen Kahn:
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und, drängt das rohe Leben ſich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuſchlagen,
Das nur die flücht'gen Geiſter faſſen kann.
Der Schein ſoll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und ſiegt Natur, ſo muß die Kunſt entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüst der Szene
Wird eine Idealwelt aufgetan.
Nichts sei hier wahr und wirklich, als die Träne:
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn;
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden
Ihr wildes Reich behauptet Fantasie;
Die B ü h n e will sie wie die W e l t entzünden,
Das Niedrigste und Höchste menget sie.
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie:
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene:
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ersten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden:
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Geberden
Verschmäht d e r Sinn, der nur das Wahre preist;
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,

Er komme, wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Szene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

1801

Aus Briefen

Diese Tragödie, welche Sie vielleicht nicht kennen, (Gerstenbergs Ugolino) hat sehr schöne Motive, viel wahres Pathos und wirklich Genialisches, obgleich sie kein Werk des guten Geschmacks ist. Man könnte versucht sein, sich derselben zu bedienen, um die Idee der Tragödie daran aufzuklären, weil wirklich die höchsten Fragen darin zur Sprache kommen.

*

Die Jungfrau habe ich vor 8 Tagen dem Herzog schicken müssen, und habe sie noch nicht aus seinen Händen zurückerhalten. Wie er sich aber gegen meine Frau und Schwägerin geäußert, so hat sie, bei aller Opposition, in der sie zu seinem Geschmacke steht, eine unerwartete Wirkung auf ihn gemacht. Er meint aber, sie könne nicht gespielt werden und darin könnte er recht haben. Nach langer Beratschlagung mit mir selbst, werde ich sie auch nicht aufs Theater bringen, ob mir gleich einige Vorteile dabei entgehen.

*

In meinen Jahren und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtseins ist die Wahl eines Gegenstandes weit

schwerer, der Leichtsinn ist nicht mehr da, womit man sich in der Jugend so schnell entscheiden kann und die Liebe, ohne welche keine poetische Tätigkeit bestehen kann, ist schwerer zu erregen. In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst, die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt.

Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorrätig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst du, die Maltheser; aber noch fehlt mir das Punctum saliens zu diesem Stück, alles andere ist gefunden. Es fehlt an derjenigen dramatischen Tat, auf welche die Handlung zueilt, und durch die sie gelöst wird; die übrigen Mittel, der Geist des Ganzen, die Beschäftigung des Chors, der Grund, auf welchem die Handlung vorgeht, alles ist reiflich ausgedacht und beisammen.

Ein anderes Sujet, welches ganz eigne Erfindung ist, möchte früher an die Reihe kommen; es ist ganz im Reinen und ich könnte gleich an die Ausführung gehen. Es besteht, den Chor mitgerechnet, nur aus 20 Szenen und aus fünf Personen. Goethe billigt den Plan ganz, aber es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen, als in der Handlung liegt, so wie im Oedipus des Sophokles; welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt.

Noch habe ich zwei andere Stoffe, die zu ihrer Zeit

gewiß auch an die Reihe kommen, aber sich bis jetzt der Form noch nicht haben unterwerfen wollen. Der eine davon ist Warbeck, ein Betrüger im 15. Jahrhundert, der sich für den im Tower getöteten Herzog von York ausgab, und gegen Heinrich VII. von England als Gegenkönig auftrat. Aus der Geschichte selbst nehme ich nichts als dieses Faktum und die Person der Herzogin von Burgund, einer Prinzessin von York, welche diese Komödie spielte. Das Punctum saliens zu dieser Tragödie ist gefunden, sie ist aber schwer zu behandeln, weil der Held des Stücks ein Betrüger ist, und ich möchte auch nicht den kleinsten Knoten im Moralischen zurücklassen.

Außer einigen andern, noch mehr embryonischen Stoffen habe ich auch eine Idee zu einer Komödie, fühle aber, wenn ich darüber nachdenke, wie fremd mir dieses Genre ist. Zwar glaube ich mich derjenigen Komödie, wo es mehr auf eine komische Zusammenfügung der Begebenheiten als auf komische Charaktere und auf Humor ankommt, gewachsen, aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt; und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen.

*

Die Unzelmann war eben angekommen, und gleich den Tag nach meiner Ankunft wurde Maria Stuart gegeben. Die Unzelmann spielt diese Rolle mit Zartheit und großem Verstand; ihre Deklamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Stil wünschen. Das Vorurteil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr,

ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston, und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Mund; das ist Ifflands Schule und es mag in Berlin allgemeiner Ton sein. Da, wo die Natur graziös und edel ist, wie bei Mad. Unzelmann, mag man sich's gerne gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein, wie wir schon in Leipzig bei der Vorstellung der Jungfrau v. O. gesehen haben.

*

Mad. Unzelmann hat uns vor 3 Tagen verlassen, weil sie nach Berlin zurückeilen mußte, und wir müssen uns wieder an unsre theatralische Hausmannskost halten. Die Theater, die ich in den letzten 3 Wochen gesehen, haben mich nun gerade nicht zur Arbeit begeistert, und ich muß sie eine Weile vergessen haben, um etwas Ordentliches zu machen. Alles zieht zur Prosa hinab, und ich habe mir wirklich im Ernst die Frage aufgeworfen: ob ich bei meinem gegenwärtigen Stücke, sowie bei allen, die auf dem Theater wirken sollen, nicht lieber gleich in Prosa schreiben soll, da die Deklamation doch alles tut, um den Bau der Verse zu zerstören, und das Publikum nur an die liebe bequeme Natur gewöhnt ist. Wenn ich anders dieselbe Liebe, welche ich für meine Arbeit notwendig haben muß, mit einer Ausführung in Prosa vereinigen kann, so werde ich mich wohl noch dazu entschließen. . . . Maria Stuart ist freilich keine Aufgabe für eine solche Gesellschaft als die Secondasche, und wenn auch der Schauspieler alles dafür täte, so kann sich das Publikum nicht dareinfinden, an einer reinen Handlung, ohne Interesse für einen Helden, ein freies Gefallen zu finden; und eben dadurch

werden wir dramatische Schriftsteller in der Wahl der Stoffe so sehr beengt; denn die reinsten Stoffe in Absicht auf die Kunst werden dadurch ausgeschlossen, und sehr selten läßt sich eine reine und schöne Form mit dem affektionierten Interesse des Stoffs vereinigen.

*

Während daß sich der Winter mit starken Schritten naht und Leib und Seele in seine düstere Nebelluft einwickelt, bin ich froh, eine Arbeit gefunden zu haben, die meine Tätigkeit nicht ganz stocken läßt und doch keine große Anforderungen an mich macht. Zunächst bestimmte mich das Bedürfnis unsers Theaters dazu, wir brauchen ein neues Stück, und wo möglich aus einer neuen Region; dazu taugt nun dieses Gozzische Märchen vollkommen. Ich schreibe es in Jamben, und ob ich gleich an der Handlung selbst nichts zu ändern weiß, so hoffe ich ihm doch durch eine poetische Nachhilfe bei der Ausführung einen höheren Wert zu geben. Es ist mit dem größten Verstand komponiert, aber es fehlt ihm an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben. Die Figuren sehen wie Marionetten aus, die am Draht bewegt werden; eine gewisse pedantische Steifigkeit herrscht durch das Ganze, die überwunden werden muß. . . . Sorge nicht, daß ich dem Jamben entsagen werde. Ich würde es tun, wenn ich an Erfindungen zu Theaterstücken fruchtbarer und in der Ausführung behender wäre; denn der Jambe vermehrt die theatralische Wirkung nicht, und oft geniert er den Ausdruck. Solche Stücke gewinnen oft am meisten, wenn sie nur Skizzen sind. Aber, wie gesagt, ich finde mich zu diesem Fach nicht berufen und weder fähig noch geneigt. Ich will daher

meinen alten Weg fortsetzen, und mit meinen dramatischen Herren Kollegen nicht um den erbärmlichen Marktpreis streiten.

*

Nach allem, was ich von Mad. Unzelmann höre, muß ich wünschen, daß ihr die Rolle der Johanna zufallen möge. Die kleine Figur, welche die größte Einwendung dagegen scheint, hat bei der Johanna, so wie ich sie in dem Stücke genannt habe, nicht soviel zu bedeuten, weil sie nicht durch körperliche Stärke, sondern durch übernatürliche Mittel im Kampf überwindet. Sie könnte also, was dieses betrifft, ein Kind sein, wie der Oberon, und doch ein furchtbares Wesen bleiben.

*

Anstatt einer Hetäre sende ich Ihnen hier eine Jungfrau, und möchte diese nur keine schlechtere Figur unter den Jungfrauen spielen, als Ihr Lais unter den Freundinnen.

Beide haben übrigens dieses miteinander gemein, daß sie zwei übel berüchtigte und liebenswürdige Damen wieder zu Ehren zu bringen suchen, und Sie werden mir zugeben, daß Voltaire sein Möglichstes getan, einem dramatischen Nachfolger das Spiel schwer zu machen. Hat er seine Pucelle zu tief in den Schmutz herabgezogen, so habe ich die meinige vielleicht zu hoch gestellt. Aber hier war nicht anders zu helfen, wenn das Brandmal, das er seiner Schönen aufdrückte, sollte ausgelöscht werden.

(An Wieland.)

1802

An Goethe über die Iphigenie

Ich werde nunmehr die Iphigenia mit der gehörigen Hinsicht auf ihre neue Bestimmung lesen, und jedes Wort vom Theater herunter, und mit dem Publikum zusammen, hören. Das, was Sie das Humane darin nennen, wird diese Probe besonders gut aushalten und davon rate ich nichts wegzunehmen.

*

Ich habe, wie Sie finden werden, weniger Verherungen in dem Mskrpt. angerichtet, als ich selbst erwartet hatte, vornehmen zu müssen; ich fand es von der einen Seite nicht nötig und von einer andern nicht wohl tunlich. Das Stück ist an sich gar nicht zu lang, da es wenig über zweitausend Verse enthält, und jetzt werden die zweitausend nicht einmal voll sein, wenn Sie es zufrieden sind, daß die bemerkten Stellen wegbleiben. Aber es war auch nicht gut tunlich, weil dasjenige, was den Gang des Stücks verzögern könnte, weniger in einzelnen Stellen, als in der Haltung des Ganzen liegt, die für die dramatische Forderung zu reflektierend ist. Oefters sind auch diejenigen Partien, die das Los der Ausschließung vor andern getroffen haben würde, notwendige Bindungsglieder, die sich durch andre nicht ersetzen ließen, ohne den ganzen Gang der Szene zu verändern. Ich habe da, wo ich zweifelte, einen Strich am Rande gemacht; wo meine Gründe für das Weglassen überwiegend waren, habe ich ausgestrichen, und bei dem Unterstrichenen wünschte ich den Ausdruck verändert.

Da überhaupt in der Handlung selbst zu viel moralische Kasuistik herrscht, so wird es wohl getan sein, die sittlichen Sprüche selbst und dergleichen Wechselreden etwas einzuschränken.

Das Historische und Mythische muß unangetastet bleiben, es ist ein unentbehrliches Gegengewicht des Moralischen, und was zur Phantasie spricht, darf am wenigsten vermindert werden.

Orest selbst ist das bedenklichste im Ganzen; ohne Furien ist kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustandes nicht in die Sinne fällt, da sie bloß im Gemüt ist, so ist sein Zustand eine zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand; hier ist eine von den Grenzen des alten und neuen Trauerspiels. Möchte Ihnen etwas gefallen, diesem Mangel zu begegnen, was mir freilich bei der jetzigen Oekonomie des Stücks kaum möglich scheint; denn was ohne Götter und Geister daraus zu machen war, das ist schon geschehen. Auf jeden Fall aber empfehl' ich Ihnen die Orestischen Szenen zu verkürzen.

Ferner gebe ich Ihnen zu bedenken, ob es nicht ratsam sein möchte, zur Belebung des dramatischen Interesse, sich des Thoas und seiner Taurier, die sich zwei ganze Akte durch nicht rühren, etwas früher zu erinnern und beide Aktionen, davon die eine jetzt zu lange ruht, in gleichem Feuer zu erhalten. Man hört zwar im 2. und 3. Akt von der Gefahr des Orest und Pylades, aber man *sieht* nicht davon, es ist nichts Sinnliches vorhanden, wodurch die drangvolle Situation zur Erscheinung käme. Nach meinem Gefühle müßte in den 2 Akten, die sich jetzt nur mit Iphigenien und dem

Bruder beschäftigen, noch ein Motiv ad extra eingemischt werden, damit auch die äußere Handlung stetig bliebe und die nachherige Erscheinung des Arkas mehr vorbereitet würde. Denn so wie er jetzt kommt, hat man ihn fast ganz aus den Gedanken verloren.

Es gehört nun freilich zu dem eigenen Charakter dieses Stücks, daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Kulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist und gleichsam vor die Augen gebracht wird. Dieser Geist des Stücks muß erhalten werden, und das Sinnliche muß immer dem Sittlichen nachstehen; aber ich verlange auch nur soviel von jenem, als nötig ist, um dieses ganz darzustellen.

Iphigenia hat mich übrigens, da ich sie jetzt wieder las, tief gerührt, wiewohl ich nicht leugnen will, daß etwas Stoffartiges dabei mit unterlaufen mochte. Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon ausmacht.

Die Wirkung auf das Publikum wird das Stück nicht verfehlen, alles Vorhergegangene hat zu diesem Erfolge zusammengewirkt. Bei unsrer Kennerwelt möchte gerade das, was wir gegen dasselbe einzuwenden haben, ihm zum Verdienste gerechnet werden, und das kann man sich gefallen lassen, da man so oft wegen des wahrhaft Lobenswürdigen gescholten wird.

*

Ich hoffe übrigens das Beste für dieses Stück; es ist mir nichts vorgekommen, was die Wirkung stören könnte. Gefreut hat es mich, daß die eigentlich poe-

tisch schönen Stellen und lyrischen besonders auf unsere Schauspieler immer die höchste Wirkung machten. Die Erzählung von den Thyestischen Greueln und nachher der Monolog des Orests, wo er dieselben Figuren wieder in Elisium friedlich zusammen sieht, müssen als zwei sich aufeinander beziehende Stücke und als eine aufgelöste Dissonanz vorzüglich herausgehoben werden. Besonders ist alles daran zu wenden, daß der Monolog gut exekutiert werde, weil er auf der Grenze steht, und wenn er nicht die höchste Rührung erweckt, die Stimmung leicht verderben kann. Ich denke aber er soll eine sublime Wirkung machen.

*

Aus andern Briefen

Mit dem Carlos bin ich auf ziemlich gutem Wege und hoffe in 8 oder 10 Tagen damit zustande zu sein. Es ist ein sicherer theatralischer Fond in dem Stück, und es enthält vieles, was ihm die Gunst verschaffen kann. Es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen, schon darum, weil es viel zu breit zugeschnitten ist; aber ich begnügte mich, das Einzelne nur notdürftig zusammenzureihen, und so das Ganze bloß zum Träger des Einzelnen zu machen. Und wenn vom Publikum die Rede ist, so ist das Ganze doch das, was zuletzt in Betrachtung kommt.

*

Ich gebe Ihnen vollkommen recht, daß ich mich bei meinen Stücken auf das Dramatischwirkende mehr konzentrieren sollte. Dieses ist überhaupt schon, ohne alle Rücksicht auf Theater und Publikum, eine poetische For-

derung, aber auch nur insofern es eine solche ist, kann ich mich darum bemühen. Soll mir jemals ein gutes Theaterstück gelingen, so kann es nur auf poetischem Wege sein, denn eine Wirkung ad extra, wie sie zuweilen auch einem gemeinen Talent und einer bloßen Geschicklichkeit gelingt, kann ich mir nie zum Ziele machen, noch, wenn ich es auch wollte, erreichen. Es ist also hier nur von der höchsten Aufgabe selbst die Rede, und nur die erfüllte Kunst wird meine individuelle Tendenz ad intra überwinden können, wenn sie zu überwinden ist.

Ich glaube selbst, daß unsre Dramen nur kraftvolle und treffend gezeichnete Skizzen sein sollten, aber dazu gehörte dann freilich eine ganz andre Fülle der Erfindung, um die sinnlichen Kräfte ununterbrochen zu reizen und zu beschäftigen. Mir möchte dieses Problem schwerer zu lösen sein, als einem andern, denn ohne eine gewisse Innigkeit vermag ich nichts, und diese hält mich gewöhnlich bei meinem Gegenstande fester, als billig ist.

*

Hier wollen wir im nächsten Monat Goethes Iphigenia aufs Theater bringen; bei diesem Anlaß habe ich sie aufs neue mit Aufmerksamkeit gelesen, weil Goethe die Notwendigkeit fühlt, einiges darin zu verändern. Ich habe mich sehr gewundert, daß sie auf mich den günstigen Eindruck nicht mehr gemacht hat, wie sonst; ob es gleich immer ein seelenvolles Produkt bleibt. Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie

ist ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiert, geht ihr sehr ab. — Goethe hat selbst mir schon längst zweideutig davon gesprochen — aber ich hielt es nur für eine Grille, wo nicht gar für Ziererei; bei näherem Ansehen aber hat es sich mir auch so bewährt. Indessen ist dieses Produkt in dem Zeitmoment, wo es entstand, ein wahres Meteor gewesen, und das Zeitalter selbst, die Majorität der Stimmen, kann es auch jetzt noch nicht übersehen; auch wird es durch die allgemeinen hohen poetischen Eigenschaften, die ihm ohne Rücksicht auf seine dramatische Form zukommen, bloß als ein poetisches Geisteswerk betrachtet, in allen Zeiten unschätzbar bleiben.

*

Der Jon von Wilhelm Schlegel ist schon deswegen genießbarer, weil er auf das Stück des Euripides gebaut ist, dem er im Ganzen, und oft auch wörtlich im Einzelnen folgt. Dieses Stück enthält wirklich manches Geistreiche und schön Gesagte, aber die Schlegelsche Natur schimmert dann wieder sehr zum Nachteil hindurch. Der Jon selbst hat an Interesse verloren, die Mutter hingegen hat hier und da gewonnen. Diese hat auch auf der Bühne das Stück getragen.

*

Wiewohl, ich bin nicht untätig gewesen, und arbeite jetzt mit ziemlichem Ernst an einer Tragödie, deren Sujet Du aus meiner Erzählung kennst. Es sind die feindlichen Brüder oder, wie ich es taufen werde, die Braut von Messina. Ueber dem langen Hin- und Herschwanken von einem Stoffe zum andern habe

ich zuerst nach diesem gegriffen und zwar aus dreierlei Gründen. — 1. war ich damit, in Absicht auf den Plan, der sehr einfach ist, am weitesten. 2. bedurfte ich eines gewissen Stachels von Neuheit in der Form und einer solchen Form, die einen Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, welches hier wirklich der Fall ist, denn das Stück läßt sich wirklich zu einer äschyleischen Tragödie an. 3. mußte ich etwas wählen, was nicht de longue haleine ist, weil ich nach der langen Pause notwendig bedarf, wieder etwas fertig vor mir sehn. Ich muß auf jeden Fall am Ende des Jahrs damit zustande sein, weil es Ende Januars zum Geburtstag unserer Herzogin aufgeführt zu werden bestimmt ist. Alsdann geht es hurtig an den Warbek, wozu der Plan jetzt auch viel weiter gerückt ist, und numittelbar nach diesem an den Wilhelm Tell, denn dies ist das Stück, von dem ich dir einmal schrieb, daß es mich lebhaft anziehe. Du hast vielleicht schon im vorigen Jahre davon reden hören, daß ich einen Wilhelm Tell bearbeite, denn selbst vor meiner Dresdener Reise wurde deshalb aus Berlin und Hamburg bei mir angefragt. Es war mir niemals in den Sinn gekommen. — Weil aber die Nachfrage nach diesem Stück immer wiederholt wurde, so wurde ich aufmerksam darauf und ich fing an Tschudis Schweizerische Geschichte zu studieren. Nun ging mir ein Licht auf, denn dieser Schriftsteller hat einen so treuherzigen herodotischen ja fast homerischen Geist, daß er einen poetisch zu stimmen imstand ist. — Ob nun gleich der Tell einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig scheint, da die Handlung, dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut

auseinanderliegt, da sie großenteils eine Staatsaktion ist und (das Märchen mit dem Hut und Apfel ausgenommen) der Darstellung widerstrebt, so habe ich doch bis jetzt soviel poetische Operation damit vorgenommen, daß sie aus dem Historischen heraus und ins Poetische eingetreten ist. Uebrigens brauche ich Dir nicht zu sagen, daß es eine verteufelte Aufgabe ist; denn wenn ich auch von allen Erwartungen, die das Publikum und das Zeitalter gerade zu diesem Stoff mitbringt, wie billig abstrahiere, so bleibt mir doch eine sehr hohe poetische Foderung zu erfüllen, weil hier ein ganzes, lokalbedingtes Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter, und, was die Hauptsache ist, ein ganz örtliches ja beinah individuelles und einziges Phänomen, mit dem Charakter der höchsten Notwendigkeit und Wahrheit soll zur Anschauung gebracht werden. Indes stehen schon die Säulen des Gebäudes fest und ich hoffe einen soliden Bau zustande zu bringen.

Die Hauptsache ist der Fleiß; denn dieser gibt nicht nur die Mittel des Lebens, sondern er gibt ihm auch seinen alleinigen Wert. Ich habe seit 6 Wochen mit Eifer und mit Sukzeß, wie ich denke, gearbeitet. Von der Braut zu Messina sind 1500 Verse bereits fertig. Die ganz neue Form hat auch mich verjüngt, oder vielmehr das Antikere hat mich selbst altertümlicher gemacht; denn die wahre Jugend ist doch in der alten Zeit. Sollte es mir gelingen, einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geist aufzufassen, wie mein jetziges Stück geschrieben ist, und auch viel leichter geschrieben werden konnte, so würde ich alles geleistet zu

haben glauben, was billiger Weise jetzt gefordert werden kann.

1803

Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie

Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die Tat nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen. Man könnte es also gar wohl dem Chor überlassen, sein eigener Sprecher zu sein, wenn er nur erst selbst auf die gehörige Art zur Darstellung gebracht wäre. Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben. Solange also dem Chor diese sinnlich mächtige Begleitung fehlt, so lange wird er in der Oekonomie des Trauerspiels als ein Außending, als ein fremdartiger Körper und als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkältet. Um dem Chor sein Recht anzutun, muß man sich also von der wirklichen Bühne auf eine möglich e versetzen; aber das muß man überall, wo man zu etwas Höherm gelangen will. Was die Kunst noch nicht hat, das soll sie erwerben; der zufällige Mangel an Hilfsmitteln darf die schaffende Einbildungskraft des Dichters nicht beschränken. Das Würdigste setzt er sich zum Ziel, einem Ideale strebt er nach; die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen.

Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten

hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit, es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat.

Der Dichter, hört man einwenden, hat gut nach einem Ideal arbeiten, der Kunstrichter hat gut nach Ideen urteilen; die bedingte, beschränkte, ausübende Kunst ruht auf dem Bedürfnis. Der Unternehmer will bestehen, der Schauspieler will sich zeigen, der Zuschauer will unterhalten und in Bewegung gesetzt sein. Das Vergnügen sucht er und ist unzufrieden, wenn man ihm da eine Anstrengung zumutet, wo er ein Spiel und eine Erholung erwartet.

Aber indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches. Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.

Jeder Mensch zwar erwartet von den Künsten der

Einbildungskraft eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen, er will sich an dem Möglichen ergötzen und seiner Phantasie Raum geben. Der am wenigsten erwartet, will doch sein Geschäft, sein gemeines Leben, sein Individuum vergessen, er will sich in außerordentlichen Lagen fühlen, sich an den seltsamen Kombinationen des Zufalls weiden; er will, wenn er von ernsthafterer Natur ist, die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermißt, auf der Schaubühne finden. Aber er weiß selbst recht gut, daß er nur ein leeres Spiel treibt, daß er im eigentlichen Sinn sich nur an Träumen weidet, und wenn er von dem Schauplatz wieder in die wirkliche Welt zurückkehrt, so umgibt ihn diese wieder mit ihrer ganzen drückenden Enge, er ist ihr Raub wie vorher, denn sie selbst ist geblieben, was sie war, und an ihm ist nichts verändert worden. Dadurch ist also nichts gewonnen als ein gefälliger Wahn des Augenblicks, der beim Erwachen verschwindet.

Und eben darum, weil es hier nur auf eine vorübergehende Täuschung abgesehen ist, so ist auch nur ein Schein der Wahrheit oder die beliebte Wahrscheinlichkeit nötig, die man so gern an die Stelle der Wahrheit setzt.

Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat *frei* zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf

uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.

Und eben darum, weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen; auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude.

Wie aber nun die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell sein — wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ist's, was wenige fassen, was die Ansicht poetischer und plastischer Werke so schielend macht, weil beide Forderungen einander im gemeinen Urteil geradezu aufzuheben scheinen.

Auch begegnet es gewöhnlich, daß man das eine mit Aufopferung des andern zu erreichen sucht und eben deswegen beides verfehlt. Wem die Natur zwar einen treuen Sinn und eine Innigkeit des Gefühls verliehen, aber die schaffende Einbildungskraft versagte, der wird ein treuer Maler des Wirklichen sein, er wird die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen. Nur den Stoff der Welt wird er uns wiederbringen; aber es wird eben darum nicht unser Werk, nicht das freie Produkt unsers bildenden Geistes sein und kann also auch die wohltätige Wirkung der Kunst, welche in der Freiheit besteht, nicht haben. Ernst zwar, doch unerfreulich ist die Stimmung, mit der uns ein solcher Künstler und Dichter ent-

läßt, und wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurück versetzt. Wem hingegen zwar eine rege Phantasie, aber ohne Gemüt und Charakter zuteil geworden, der wird sich um keine Wahrheit kümmern, sondern mit dem Weltstoff nur spielen, nur durch phantastische und bizarre Kombinationen zu überraschen suchen, und wie sein ganzes Tun nur Schaum und Schein ist, so wird er zwar für den Augenblick unterhalten, aber im Gemüt nichts erbauen und begründen. Sein Spiel ist, so wie der Ernst des andern, kein poetisches. Phantastische Gebilde willkürlich aneinanderreihen heißt nicht ins Ideale gehen, und das Wirkliche nachahmend wiederbringen heißt nicht die Natur darstellen. Beide Forderungen stehen so wenig im Widerspruch mit einander, daß sie vielmehr — eine und dieselbe sind; daß die Kunst nur dadurch wahr ist, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergibt sich daraus von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in *allen* seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als

ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.

Was von Poesie und Kunst im ganzen wahr ist, gilt auch von allen Gattungen derselben, und es läßt sich ohne Mühe von dem jetzt Gesagten auf die Tragödie die Anwendung machen. Auch hier hatte man lange und hat noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des Natürlichen zu kämpfen, welcher alle Poesie und Kunst geradezu aufhebt und vernichtet. Der bildenden Kunst gibt man zwar notdürftig, doch mehr aus konventionellen als aus innern Gründen, eine gewisse Idealität zu; aber von der Poesie und von der dramatischen insbesondere verlangt man Illusion, die, wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, immer nur ein armseliger Gaukelbetrug sein würde. Alles Aeußere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriff entgegen — alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal; aber die Handlung soll nun einmal real sein, und der Teil das Ganze zerstören. So haben die Franzosen, die den Geist des Alten zuerst ganz mißverstanden, eine Einheit des Orts und der Zeit nach dem gemeinsten empirischen Sinn auf der Schaubühne eingeführt, als ob hier ein anderer Ort wäre als der bloß ideale Raum, und eine andere Zeit als bloß die stetige Folge der Handlung.

Durch Einführung einer metrischen Sprache ist man indes der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher gekommen. Es sind einige lyrische Versuche auf der Schaubühne glücklich durchgegangen, und

die Poesie hat sich durch ihre eigene lebendige Kraft, im einzelnen, manchen Sieg über das herrschende Vorurteil errungen. Aber mit den einzelnen ist wenig gewonnen, wenn nicht der Irrtum im ganzen fällt, und es ist nicht genug, daß man das nur als eine poetische Freiheit duldet, was doch das Wesen aller Poesie ist. Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt — und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.

Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chor entsprungen. Aber so wie sie sich historisch und der Zeitfolge nach daraus loswand, so kann man auch sagen, daß sie poetisch und dem Geiste nach aus demselben entstanden, und daß ohne diesen beharrlichen Zeugen und Träger der Handlung eine ganz andere Dichtung aus ihr geworden wäre. Die Abschaffung des Chors und die Zusammenziehung dieses sinnlich mächtigen Organs in die charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten war also keine so große Verbesserung der Tragödie, als die Franzosen und ihre Nachbeter sich eingebildet haben.

Die alte Tragödie, welche sich ursprünglich nur mit Göttern, Helden und Königen abgab, brauchte den Chor als eine notwendige Begleitung; sie fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand. Die Handlungen und Schicksale der Helden und Könige sind schon

an sich selbst öffentlich und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr. Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens. In der neuen Tragödie wird er zu einem Kunstorgan, er hilft die Poesie hervorbringen. Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der Natur, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen, das ist, er muß mit der Fabel, die er behandelt, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurück versetzt wird.

Der Chor leistet daher dem neuern Tragiker noch weit wesentlichere Dienste als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt, weil er ihm alles das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt, und ihn auf die einfachsten ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt. Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk an

dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner innern Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen und von allen äußern Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht.

Aber ebenso, wie der bildende Künstler die faltige Fülle der Gewänder um seine Figuren breitet, um die Räume seines Bildes reich und anmutig auszufüllen, um die getrennten Partien desselben in ruhigen Massen stetig zu verbinden, um der Farbe, die das Auge reizt und erquickt, einen Spielraum zu geben, um die menschlichen Formen zugleich geistreich zu verhüllen und sichtbar zu machen, ebenso durchflicht und umgibt der tragische Dichter seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe, in welchem sich, als wie in einem weitgefalteten Purpurgewand, die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen.

In einer höhern Organisation darf der Stoff oder das Elementarische nicht mehr sichtbar sein; die chemische Farbe verschwindet in der feinen Karnation des Lebendigen. Aber auch der Stoff hat seine Herrlichkeit und kann als solcher in einem Kunstkörper aufgenommen werden. Dann aber muß er sich durch Leben und Fülle und durch Harmonie seinen Platz verdienen und die Formen, die er umgibt, geltend machen, anstatt sie durch seine Schwere zu erdrücken.

In Werken der bildenden Kunst ist dieses jedem leicht verständlich, aber auch in der Poesie und in der

tragischen, von der hier die Rede ist, findet dasselbe statt. Alles, was der Verstand sich im allgemeinen ausspricht, ist ebenso wie das, was bloß die Sinne reizt, nur Stoff und rohes Element in einem Dichterwerk und wird da, wo es vorherrscht, unausbleiblich das Poetische zerstören; denn dieses liegt gerade in dem Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen. Nun ist aber der Mensch so gebildet, daß er immer von dem Besondern ins Allgemeine gehen will, und die Reflexion muß also auch in der Tragödie ihren Platz erhalten. Soll sie aber diesen Platz verdienen, so muß sie das, was ihr an sinnlichem Leben fehlt, durch den Vortrag wieder gewinnen; denn wenn die zwei Elemente der Poesie, das Ideale und Sinnliche, nicht innig verbunden zusammen wirken, so müssen sie nebeneinander wirken, oder die Poesie ist aufgehoben. Wenn die Wage nicht vollkommen inne steht, da kann das Gleichgewicht nur durch eine Schwankung der beiden Schalen hergestellt werden.

Und dieses leistet nun der Chor in der Tragödie. Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen

Gipfeln der menſchlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht — und er tut es, von der ganzen ſinnlichen Macht des Rhythmus und der Muſik in Tönen und Bewegungen begleitet.

Der Chor *reinigt* alſo das tragiſche Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung abſondert und eben durch dieſe Abſonderung ſie ſelbſt mit poetiſcher Kraft ausrüſtet; ebenſo wie der bildende Künſtler die gemeine Notdurft der Bekleidung durch eine reiche Draperie in einen Reiz und in eine Schönheit verwandelt.

Aber ebenſo wie ſich der Maler gezwungen ſieht, den Farbenton des Lebendigen zu verſtärken, um den mächtigen Stoffen das Gleichgewicht zu halten, ſo legt die lyriſche Sprache des Chors dem Dichter auf, verhältnismäßig die ganze Sprache des Gedichts zu erheben und dadurch die ſinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt zu verſtärken. Nur der Chor berechtiget den tragiſchen Dichter zu dieſer Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geiſt anſpannt, die das ganze Gemüt erweitert. Dieſe eine Rieſengeſtalt in ſeinem Bilde nötigt ihn, alle ſeine Figuren auf den Kothurn zu ſtellen und ſeinem Gemälde dadurch die tragiſche Größe zu geben. Nimmt man den Chor hinweg, ſo muß die Sprache der Tragödie im ganzen ſinken, oder was jetzt groß und mächtig iſt, wird gezwungen und überſpannt erſcheinen. Der alte Chor, in das franzöſiſche Trauerſpiel eingeführt, würde es in ſeiner ganzen Dürftigkeit darſtellen und zunichte machen; eben derſelbe würde ohne Zweifel Shakeſpeares Tragödie erſt ihre wahre Bedeutung geben.

So wie der Chor in die Sprache *Leben* bringt, so bringt er *Ruhe* in die Handlung — aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes sein muß. Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung; denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er zu erregen verschmäht. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Tätigkeit siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben. Dadurch, daß der Chor die Teile auseinander hält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde. Auch die tragischen Personen selbst bedürfen dieses Anhalts, dieser Ruhe, um sich zu sammeln; denn sie sind keine wirkliche Wesen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen und bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen. Die Gegenwart des Chors, der als ein richtender Zeuge sie vernimmt und die ersten Ausbrüche ihrer Leidenschaft durch seine Dazwischenkunft bändigt, motiviert die Besonnenheit, mit der sie handeln, und

die Würde, mit der sie reden. Sie stehen gewissermaßen schon auf einem natürlichen Theater, weil sie vor Zuschauern sprechen und handeln, und werden eben deswegen desto tauglicher, von dem Kunst-Theater zu einem Publikum zu reden.

Soviel über meine Befugnis, den alten Chor auf die tragische Bühne zurückzuführen. Chöre kennt man zwar auch schon in der modernen Tragödie; aber der Chor des griechischen Trauerspiels, so wie ich ihn hier gebraucht habe, der Chor als eine einzige ideale Person, die die ganze Handlung trägt und begleitet, dieser ist von jenen operhaften Chören wesentlich verschieden, und wenn ich bei Gelegenheit der griechischen Tragödie von Chören anstatt von einem Chor sprechen höre, so entsteht mir der Verdacht, daß man nicht recht wisse, wovon man rede. Der Chor der alten Tragödie ist meines Wissens seit dem Verfall derselben nie wieder auf der Bühne erschienen.

Ich habe den Chor zwar in zwei Teile getrennt und im Streit mit sich selbst dargestellt; aber dies ist nur dann der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt. Als Chor und als ideale Person ist er immer eins mit sich selbst. Ich habe den Ort verändert und den Chor mehrmal abgehen lassen; aber auch Aeschylus, der Schöpfer der Tragödie, und Sophokles, der größte Meister in dieser Kunst, haben sich dieser Freiheit bedient.

Eine andere Freiheit, die ich mir erlaubt, möchte schwerer zu rechtfertigen sein. Ich habe die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt angewendet, ja selbst an den maurischen Aberglauben er-

innert. Aber der Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drei Religionen teils lebendig, teils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprachen. Und dann halte ich es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eignen Charakter trägt, eine eigne Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet.

(Vorrede zur Braut von Messina.)

*

Aus Briefen

Für das Theater möchte es aber keine Spekulation sein und am wenigsten für das eurige, weil man da aufs Poetische gar nicht eingerichtet ist. Die Handlung wird zwar theatralisch genug sein, aber die Ausführung ist durchaus zu lyrisch für den gemeinen Zweck, und, ich darf mit gutem Gewissen hinzusetzen, für das Talent gemeiner Schauspieler zu antik.

(Braut von Messina.)

*

Ich habe ein mißliches und nicht erfreuliches Geschäft, nämlich die Ausfüllung der vielen zurückgelassenen Lücken in den 4 ersten Akten nun beendigt, und sehe auf diese Weise wenigstens 5 Sechsteile des Ganzen fertig und säuberlich hinter mir, und das letzte

Sechsteil, welches sonst immer das wahre Festmahl der Tragödiendichter ist, gewinnt auch einen guten Fortgang. Es kommt dieser letzten Handlung sehr zustatten, daß ich das Begräbnis des Bruders von dem Selbstmord des andern jetzt ganz getrennt habe, daß dieser jenen Aktus vorher rein beendigt als ein Geschäft, dem er vollkommen abwartet, und erst nach Endigung desselben, über dem Grabe des Bruders, geschieht die letzte Handlung, nämlich die Versuche des Chors, der Mutter und der Schwester, den D. Cesar zu erhalten, und ihr vereitelter Erfolg. So wird alle Verwirrung und vorzüglich alle bedenkliche Vermischung der theatralischen Zeremonie mit dem Ernst der Handlung vermieden. . . . Sonst haben mich die neuesten französischen Theatralia aus der Bibliothek beschäftigt, die der Herzog wollte, daß ich sie lesen sollte. Noch habe ich nichts darunter gefunden, das mich erfreut hätte, oder das sich nur irgend zu einem Gebrauch qualifizierte. Aber eine französische Uebersetzung von Alfieri habe ich zu lesen angefangen, worüber ich aber jetzt noch nichts sagen mag. Aufmerksamkeit verdient übrigens diese Erscheinung, und ich freue mich, wenn ich mich durch die 21 Stücke hindurchgelesen habe, diese Angelegenheit mit Ihnen zu verhandeln. Ein Verdienst muß ich ihm auf jeden Fall zugestehen, welches aber freilich zugleich einen Tadel enthält. Er weiß einem den Gegenstand zu einem poetischen Gebrauch zuzubringen, und erweckt die Lust, ihn zu bearbeiten; ein Beweis zwar, daß er selbst nicht befriedigt, aber doch ein Zeichen, daß er ihn aus der Prosa und Geschichte glücklich herausgewunden hat.

*

Die gestrige Vorlesung, von der ich mir eine sehr mäßige Erwartung machte, weil ich mir mein Publikum nicht dazu auswählen konnte, ist mir durch eine recht schöne Teilnahme belohnt worden, und die heterogenen Bestandteile meines Publikums fanden sich wirklich in einem gemeinsamen Zustande vereinigt. Die Furcht und der Schrecken erwiesen sich in ihrer ganzen Kraft, auch die sanftere Rührung gab sich durch schöne Aeußerungen kund — der Chor erfreute allgemein durch seine naiven Motive und begeisterte durch seinen lyrischen Schwung, so daß ich, bei gehöriger Anordnung, mir auch auf den Brettern eine bedeutende Wirkung von dem Chore versprechen kann.

Ich habe Beckern mit zu der gestrigen Vorlesung eingeladen, Sie können also, wenn Sie ihn sprechen, abnehmen, wie sich diese neue Erscheinung in seinem Theaterkopfe darstellt. Er war sehr hingerissen und ist von der theatralischen Wirkung des Chors überzeugt.

*

Von dem Chor brauchst du ihm gar nichts zu sagen, denn sie sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, daß sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben.

*

Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen, Sie werden daraus urteilen, ob ich, als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte. Ich hab es nicht vergessen, daß Sie mich den modernsten aller neuern Dichter genannt und mich also im größten Gegensatz mit allem was antik heißt gedacht

haben. Es sollte mich also doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständnis abzwingen könnte, daß ich auch diesen fremden Geist mir zu eigen machen können. Ich will indes nicht leugnen, daß mir ohne eine größere Bekanntschaft, die ich indes mit dem Aeschylus gemacht, diese Versetzung in die alte Zeit schwerer würde angekommen sein. Vielleicht ist Ihnen nicht bekannt, daß eine Uebersetzung des Prometheus, der Sieben v. Theben, der Perser und der Eumeniden von Stolberg, noch in seiner bessern Zeit gemacht, jetzt herausgekommen. Ich kann nicht leugnen, sie hat mir einen hohen Eindruck von Aeschylus gemacht, wieviel auch von seinem Geist mag verloren gegangen sein. Jetzt höre ich, wird Jacobs in Gotha den ganzen Aeschylus in deutscher Uebersetzung liefern.

*

Hier bringe ich Ihnen endlich wieder etwas Neues und wünsche, daß es Ihnen Vergnügen machen möge. Es ist nach der Strenge der alten Tragödie gemacht, eine einfache Handlung, wenig Personen, wenig Ortveränderung, eine einfache Zeit von einem Tag und einer Nacht, vornehmlich aber der Gebrauch des Chors, so wie er in der alten Tragödie vorkommt; auf ihn ist die Hauptwirkung der Tragödie berechnet. Die Darstellung wird nicht schwer sein, da die Reden des Chors nicht mit Musik begleitet werden, ein etwas feierlicherer und pathetischerer Vortrag der lyrischen Stellen, eine belebte Aktion auch bei denen, welche nicht selbst reden, und eine möglichst symmetrische Disposition der Figuren möchte das Wesentlichste sein.

(An Iffland.)

*

Es ist eine Tragödie von mir, mit dem Chor der alten Tragödie, vorhanden, worin dieses wirksame Organ der alten Bühne nicht ohne Erfolg versucht worden ist. Ich sende das Stück mit heutiger Post nach Berlin an Iffland, von dem Sie es zu lesen bekommen können. Wir hielten es nicht für unmöglich, die lyrischen Intermezzos des Chors, deren fünf oder sechs sind, nach Gesangsweise rezitieren zu lassen und mit einem Instrument zu begleiten.

Uebrigens verließen wir uns auf Ihr sachverständiges Gutachten und auf die Eingebungen Ihres Genies. Ihr Wegbleiben zernichtet nun zwar diese Hoffnung und wir werden das Stück mitsamt den Chören bloß deklamieren lassen. Vielleicht aber interessieren Sie sich doch für diese Arbeit und Sie überraschen uns einmal mit einer musikalischen Ausführung derselben.

(An Zelter.)

*

Wegen des Chors bemerke ich noch, daß ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemein menschlichen nämlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft gerät und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der ruhige über den passionierten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft. In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaft-

lichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.

Das Ideenkostüm, das ich mir erlaubte, hat dadurch seine Rechtfertigung, daß die Handlung nach Messina versetzt ist, wo sich Christentum, griechische Mythologie und Mohamedanismus wirklich begegnet und vermischt haben. Das Christentum war zwar die Basis und die herrschende Religion, aber das griechische Fabelwesen wirkte noch in der Sprache, in den alten Denkmälern, in dem Anblick der Städte selbst, welche von Griechen gegründet waren, lebendig fort, und der Märchenglaube, sowie das Zauberwesen schloß sich an die maurische Religion an. Die Vermischung dieser drei Mythologien, die sonst den Charakter aufheben würde, wird also hier selbst zum Charakter. Auch ist sie vorzüglich in den Chor gelegt, welcher einheimisch und ein lebendiges Gefäß der Tradition ist.

*

Vor 9 Tagen ist die Braut von Messina hier zum erstenmal gegeben und vorgestern wiederholt worden. — Der Eindruck war bedeutend und ungewöhnlich stark, auch imponierte es dem jüngern Teil des Publikums so sehr, daß man mir nach dem Stücke im Schauspielhause ein Vivat brachte, welches man sich sonst hier noch niemals herausnahm. Ueber den Chor und das vorwaltend Lyrische in dem Stücke sind die Stimmen natürlich sehr geteilt, da noch ein großer Teil des ganzen deutschen Publikums seine prosaischen Begriffe von dem N a t ü r l i c h e n in einem Dichterwerk nicht ablegen kann. Es ist der alte und der ewige Streit, den wir beizulegen

nicht hoffen dürfen. Was mich selbst betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der Braut von Messina zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung. Goethen ist es auch so ergangen, er meint, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden. . . . Ich habe seit Endigung der Braut zu meiner Erholung und um der theatralischen Novität willen ein paar französische Lustspiele zu übersetzen angefangen, die in einigen Wochen fertig sein werden. Eins darunter hat viel Verdienst, und hätte vielleicht eine recht ernstliche Bearbeitung verdient; das andere ist ein leichtes Intrigenstück, das unterhält und sein halbes Dutzend Vorstellungen auf jedem Theater aushalten kann.

*

Was Sie mir im vorigen Jahr bei Gelegenheit der Turandot geschrieben, mein verehrter Freund, ist bei mir nicht auf die Erde gefallen, und daß ich Ihnen nicht sogleich darauf geantwortet, ist nicht bloß aus einer gewöhnlichen Nachlässigkeit, wie sie mir sonst beim Briefschreiben oft begegnet, sondern deswegen geschehen, weil ich Ihnen über das jetzige theatralische Wesen und namentlich über die Rolle, die ich selbst etwa dabei übernehmen könnte, etwas Ausführliches und Hinreichendes schreiben wollte. Und dazu kam ich nun leider nicht, und durch das Aufschieben unterblieb es ganz. Auch war im vorigen Jahre Hoffnung gemacht worden, daß ich Sie selbst sprechen würde.

Ich halte es allerdings für möglich, daß ich zweck-

mäßige Stücke für das Theater schreiben könnte, und da ich so gut Geld verdienen möchte als ein anderer, so würde ich gar nicht gleichgültig dagegen sein. Aber für einen Zweck, der außer meinem poetischen Interesse liegt, habe ich mein Leben lang nichts tun können, und wenn ich mich also, wie ich hoffe, wünsche und will, in meinen künftigen Dramen den theatralischen Forderungen nähern soll, so muß die Kunst selbst mich dahin führen, denn ein wirklich vollkommenes dramatisches Werk muß, nach meiner festen Ueberzeugung auch die Eigenschaft haben, allgemein und fortdauernd zu interessieren. Da ich in meinen Arbeiten jetzt noch nicht zurückzugehen glaube, und zu einem frischen Fortschritt Mut und Lust besitze, so bin ich wenigstens jetzt mehr als jemand auf dem Wege, wo Sie mich wünschen. Die Turandot ist weiter nichts als ein lustiges Intermezzo gewesen, das unter den vielen Versuchen, die man gemacht, auch einmal mitlaufen konnte. Bei der Braut von Messina habe ich, ich will es Ihnen aufrichtig gestehen, einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern versucht, wobei ich mehr an mich selbst, als an ein Publikum außer mir dachte, wiewohl ich innerlich überzeugt bin, daß bloß ein Dutzend lyrischer Stücke nötig sein würden, um auch diese Gattung, die uns jetzt fremd ist, bei den Deutschen in Aufnahme zu bringen, und ich würde dieses allerdings für einen großen Schritt zum Vollkommenen halten. Uebrigens aber werde ich es vor der Hand dabei bewenden lassen, da einer allein nun einmal nicht hinreicht, den Krieg mit der ganzen Welt aufzunehmen.

*

Die natürliche Tochter ist am Montag gut gegeben worden und hat, besonders die letzte Hälfte, viel Effekt gemacht, doch konnte sich das Publikum in die erstaunlichen Longeurs, die den Gang des Stücks aufhalten nicht recht finden, und ich werde Goethen sehr anliegen, es merklich zu verkürzen. Die Ansicht eines neuen Publikums gibt mir viel neue Blicke über das theatralische Wesen, und ich bin ziemlich gewiß, daß ich künftig viel bestimmter und zweckmäßiger für das Theater schreiben werde, ohne der Poesie das Geringste zu vergeben.

*

Der Sukzeß der Braut von Messina auf dem Berliner Theater hat mich aufs angenehmste überrascht; es ist Ihr Triumph, nicht meiner, denn alles was ich von Augenzeugen schriftlich sowohl als mündlich darüber vernommen, kommt darauf hinaus, daß der Vortrag des Chors meistermäßig angeordnet gewesen, und in der ganzen Darstellung überhaupt die größte Würde und Bedeutsamkeit beobachtet worden sei. Wenn Ihnen dieser Erfolg Lust und Neigung zu der alten Tragödie und zu einem neuen Versuch mit dem Chor erregen konnte, so wollte ich den Oedipus des Sophokles, ganz so wie er ist, bloß allein die Chorgesänge freier behandelt, auf die Bühne bringen. Für das weimarische Theater allein möchte ich diese Mühe nicht gern übernehmen.

Noch vor Ablauf des Winters verspreche ich Ihnen den Tell, zu dem mich jetzt eine überwiegende Neigung zieht. Dieses Werk soll, hoff ich, Ihren Wün-

schen gemäß ausfallen, und als ein Volksstück Herz und Sinne interessieren. (An Iffland.)

*

Daß Sie von den Parasiten keinen Gebrauch machen können beklage ich, denn mir scheint dieses Stück zu einem theatralischen Effekt sehr geeignet zu sein, da es zwei sehr bedeutende Rollen und einige gut berechnete Theatercoups enthält. Verschiedene Mängel des Originals, welche demselben vielleicht bei der Aufführung geschadet, habe ich in der Bearbeitung zu verbessern gesucht.

Was den Neffen als Onkel betrifft, so werden die zwei Menechmen hier zu Weimar durch zwei Schauspieler vorgestellt, die einander sehr unähnlich sind, und doch ist diesem Uebelstand durch die Kunst abgeholfen worden. Beide haben eine bloße Nasen-Maske, die nach einem Modell gemacht ist, und der eine sucht die Größe und Taille des andern möglichst nachzuahmen, daher es nötig ist, daß der eine dem andern beim Anzug als Modell sitzt. Außerdem haben die hiesigen Schauspieler noch für sich selbst den Einfall gehabt, eine gewisse auffallende Redensart als Angewohnheit, öfters in den Dialog einzuflechten, dieses kann eine eigene Art zu schwören und zu fluchen oder etwas ähnliches sein, welches dem Geschmack der Schauspieler überlassen wird. (An Jacob Herzfeld.)

*

Goethens natürliche Tochter wird Sie sehr erfreuen und wenn Sie dieses Stück mit seinen andern, den früheren und mittleren, vergleichen, zu interessanten Betrachtungen führen. Des Theatralischen hat er

sich zwar darin noch nicht bemächtigt, es ist zuviel Rede und zu wenig Tat, aber die hohe Symbolik, mit der er den Stoff behandelt hat, sodaß alles Stoffartige vertilgt und alles nur Glied eines ideellen Ganzen ist, diese ist wirklich bewundernswert. Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit.

*

Es ist der Wilhelm Tell, an dem ich arbeite, und ich bitte dich, wenn du mir einige gute Schriften über die Schweiz weißt, sie mir zu nennen. Ich bin genötigt, viel darüber zu lesen, weil das Lokale an diesem Stoffe so viel bedeutet, und ich möchte gern soviel möglich örtliche Motive nehmen. Wenn mir die Götter günstig sind, das auszuführen, was ich im Kopf habe, so soll es ein mächtiges Ding werden, und die Bühnen von Deutschland erschüttern.

*

Es ist keine Frage, daß der Julius Caesar alle Eigenschaften hat, um ein ordentlicher Pfeiler des Theaters zu werden: Interesse der Handlung, Abwechselung und Reichtum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis-à-vis des Publikums — und der Kunst gegenüber hat er alles, was man wünscht und braucht. Alle Mühe, die man also noch daran wendet, ist ein reiner Gewinn, und die wachsende Vollkommenheit bei der Vorstellung dieses Stücks muß zugleich die Fortschritte unseres Theaters zu bezeichnen dienen.

*

Gestern ist der Parasit zum erstenmal gegeben worden, und man hat sich sehr darüber gefreut. Becker

spielte mit recht vieler Laune und alles wurde lustig, wenn er nur auftrat. Zimmermann spielte aber schlecht und es war ein Glück, daß der Bösewicht im fünften Akte entlarvt und bestraft wurde. In dem Augenblick, da dies geschah, entstand ein allgemeiner Jubel und lautes Klatschen über die poetische Gerechtigkeit. Der Herzog war besonders erfreut über das Stück, denn er genoß einer doppelten Satisfaktion, die französische Komödie triumphieren zu sehen und die linkische Art seiner deutschen Schauspieler tadeln zu können.

*

Bei näherer Ansicht des Stückes (Braut von Messina) habe ich es ganz unmöglich gefunden, die verlangten Abänderungen darin vorzunehmen, ohne das Stück ganz zu verstümmeln, denn es ist mit Weglassen allein nicht getan, es müßten an die Stelle des Weggelassenen neue Motive gefunden werden und dazu habe ich natürlicherweise weder Zeit noch Neigung. Ohnehin ist das Stück ja kein Stück fürs Volk, also auch für die Kasse kein Gewinn. Dem Kurfürsten würde es schwerlich Vergnügen machen, besonders da er die eigentlichen Trauerspiele nicht mag. Da nun noch dazu kommt, daß alle versifizierte Stücke bei der jetzigen Einrichtung des secundarischen Theaters gar zu sehr in die Pfanne gehauen werden, und die Braut von Messina ganz auf dem Lyrischen beruht, so glaube ich, daß man auf diese Gründe akquieszieren muß. Ich, als Verfasser, wenigstens kann mich nicht darauf einlassen, findest Du aber sonst Rat, oder willst das Probestück selbst versuchen, so habe ich nichts da-

gegen — wenn ich nur an eine so undankbare Sache nicht selbst meine Zeit verliere.

Was du von Calderon sagst, finde ich sehr richtig. Es ist übrigens recht interessant, den südlichen Geist mit einem mehr nördlichen hier zu vergleichen. Sinnlichkeit und Leidenschaft bezeichnet jenen, diesen eine moralische Tiefe des Gemüts. Indessen ist im Calderon doch eine hohe Kunst und die ganze Besonnenheit des Meisters zu sehen; selbst was als regellos ins Auge fällt, wird von einer großen Einheit zusammengehalten.

*

Auch bin ich leidlich fleißig und arbeite an dem Wilhelm Tell, womit ich den Leuten den Kopf wieder warm zu machen denke. Sie sind auf solche Volksgegenstände ganz verteufelt erpicht, und jetzt besonders ist von der schweizerischen Freiheit desto mehr die Rede, weil sie aus der Welt verschwunden ist.

*

Ich habe mir schon vorgestern Abend die Kleinstädter vom Herrn Geheimrat Goethe zum Lesen ausgebeten, da Sie mich dazu autorisiert hatten. Nach sorgfältigem Durchlesen des Stücks finde ich nichts Willkürliches in seiner Verfahrungsart; er hat keine anderen Stellen weggestrichen, als solche, die den Parteigeist reizen konnten, den er von dem Theater verbannen will; und das Stück hat dadurch von seinem theatralischen Wert nichts verloren, weil jene Stellen weder zur Handlung noch zur Charakterzeichnung notwendig sind. Was mich betrifft, so versichre ich Ihnen nochmals, daß i ch aus dem Stücke nichts auf mich be-

ziehe, wiewohl ich versichert bin, daß alle diejenigen, welchen es darum zu tun sein könnte, Streit zwischen uns zu erregen, nicht ermangeln werden, jene Stanze, womit Sie einen Akt schließen, und wobei Sie schwerlich nur an mich gedacht haben, als einen Ausfall auf mich vorzustellen. Und selbst, wenn dem wirklich so wäre, würde ich Ihnen keinen Krieg darüber machen, denn die Freiheit der Komödie ist groß, und die gute heitere Laune darf sich viel herausnehmen; nur die Leidenschaft muß ausgeschlossen sein.

(An Kotzebue.)

*

Es ist von der Idee zur Erfüllung ein solcher Hiatus, daß man wie eine arme Seele im Fegfeuer leidet, bis man den Berg überstiegen hat.

*

An den französischen Stücken, besonders der Parasit, hat mich der große Verstand des Plans gereizt. Dieser ist im Parasit wirklich vortrefflich, und die Ausführung ist viel zu trocken und ich mußte sie so lassen, weil eine neue Ausführung mir eine zu große und zweifelhafte Arbeit würde aufgelegt haben. Der Verfasser hat sich's freilich ein wenig leicht gemacht, daß er den Minister zu blödsichtig machte, aber bei einem hellsehenden Minister wäre ein ganz anderer Charakter von Parasit nötig gewesen, und einem solchen war Richard nicht gewachsen.

*

Im Tell leb ich und web ich jetzt, ich bin zufrieden mit dem, was gemacht ist und habe die beste Hoffnung

zu dem, was noch zu machen, ein rechtes Stück für das ganze Publikum verspreche ich Ihnen.

*

Einige Szenen, womit ich gegen die Geschichte, und das, was die Schweizer von mir erwarten, Face machen muß, brauche ich für das Theater auch nur zu skizzieren, und kann mir die Ausführung für den Druck vorbehalten. Ohnehin bin ich entschlossen, eh ich das Stück drucken lasse, nach der Schweiz zu gehen. Diese kleinen Besonderheiten, worauf viel ankommt, wenn gewisse Nationalrücksichten zu beobachten sind, haben mit dem Theater nichts zu tun.

Gern wollte ich Ihnen das Stück aktenweise zuschicken, aber es entsteht nicht aktenweise, sondern die Sache erfordert, daß ich gewisse Handlungen, die zusammen gehören, durch alle fünf Akte durchführe, und dann erst zu andern übergehe. So z. B. steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluß mit der öffentlichen Sache zusammengreift.

*

Entwurf eines Szenariums zum „Tell"

Aktus I. 1. Hohes Felsenufer des Vierwaldstätterseees, der See macht eine Bucht ins Land, über den See hinweg sieht man die grünen Matten, Dörfer und Höfe von Schwyz deutlich im Sonnenschein liegen. Dahinter (zur Linken des Zuschauers) der Hakenberg mit seinen zwei Spitzen, von einer Wolkenkappe umgeben. Noch weiter hinten und zur Rechten (des Zu-

schauers) schimmern blaugrün die Glarischen Eisgebirge. An den Felsen, welche die Kulissen bilden, sind steile Wege, mit Geländern, auch Leitern, an denen man die Jäger und Hirten im Verlauf der Handlung herabsteigen sieht. Der Maler hat also das Kühne, Große, Gefährliche der Schweizergeberge darzustellen. Ein Teil des Sees muß beweglich sein, weil er im Sturme gezeigt wird.

2. Stauffachers neugebautes Haus (von außen) mit vielen Fenstern, Wappenbildern und Sprüchen bemalt. Es ist zu Steinen an der Landstraße und an der Brücke. Es kann ganz auf die Gardine gemalt werden.

3. Der gotische Saal in einem Edelhof mit Wappenschildern und Helmen dekoriert, es ist die Wohnung des Freiherrn von Attinghausen.

4. Oeffentlicher Platz bei Altdorf. Man sieht im tiefen Hintergrund die neue Feste Zwing-Uri bauen, sie ist schon so weit gediehen, daß sich die Form des Ganzen darstellt. Die hinteren Türme und Kurtinen sind ganz fertig, nur an der vordern Seite wird noch gebaut. Das hölzerne Gerüste steht noch, an dem die Werkleute auf- und absteigen. Die ganze hintere Szene zeigt das lebhafte Gemälde eines großen Bauwesens mit allem Apparat. Die Werkleute auf dem Gerüste müssen der Perspektive wegen durch Kinder dargestellt werden. NB. An dieser Szene liegt darum vieles, weil eben diese Bastille, die hier gebaut wird, im fünften Akte gebrochen werden soll.

5. Walter Fürsts Wohnung stellt das Zimmer eines wohlhabenden Schweizerhauses vor.

Aktus II. 1. Oeffentlicher Platz zu Altdorf nach Belieben des Malers.

2. Ein Zimmer.

3. Das Rütli, eine Matte von hohen Felden und Wald umgeben (die Kulissen können ganz dieselben von Nr. 1 des ersten Akts sein). Im Hintergrunde der See, über welchem ein Mondregenbogen, den Prospekt schließen hohe Berge, hinter welchen noch größere Eisgebirge. Es ist völlig Nacht, nur der See und die weißen Firnen leuchten im Mondlicht. NB. Diese Szene, welche ein Mondscheinsgemälde vorstellt, schließt sich mit dem Schauspiel der aufgehenden Sonne; die höchsten Bergspitzen müssen also transparent sein, sodaß sie anfänglich von vornen weiß, und zuletzt, wenn die Morgensonne kommt, von hinten rot können beleuchtet werden. Weil die Morgenröte in der Schweiz wirklich ein prächtiges Schauspiel ist, so kann sich die Erfindung und Kunst des Dekorateurs hier auf eine erfreuliche Art zeigen.

Aktus III. 1. Hausflur in Tells Hause nach dem Kostüme der Zeit.

2. Platz bei Altdorf, mit Bäumen besetzt. Man sieht im Hintergrunde den Flecken, davor der Hut auf einer Stange. Der Raum muß sehr groß sein, weil Tell hier den Apfel schießt.

Aktus IV. 1. Der gotische Rittersaal.

2. Seeufer, Fels und Wald, der See im Sturme.

3. Wildes Gebirge. Eisfelder, Gletscher und Gletscherströme, alles Furchtbare einer öden winterlichen Gegend.

4. Die hohle Gasse bei Küßnacht. Der Weg wen-

det sich zwischen Felsen von hinten nach vornen herab, sodaß die Personen, welche ihn bereisen, schon von weitem oben gesehen werden, wiederum verschwinden und wieder zum Vorschein kommen. In einer der vordern Kulissen ist auf der Höhe ein Gebüsch und ein Vorsprung, von welchem Tell herabschießt.

5. Die Feste Roßberg bei Nacht auf einer Strickleiter erstiegen.

Aktus V. 1. Die Dekoration Nr. 4 des ersten Akts. Das Gerüst wird eingestürzt, alles Volk legt Hand an, Zwing-Uri zu zerbrechen, man hört Balken und Steine fallen. Das Gerüste kann auch angezündet werden — Signalfeuer auf acht oder zehn Bergen.

2. Tells Hausflur. Herd und Feuer auf demselben.

3. noch unbestimmt. (An Iffland.)

1804

Aus Briefen

Ich hoffe, daß es noch Zeit ist, werter Freund, eine kleine, aber wesentliche Aenderung in dem Tell anzubringen. Die Probe, die ich mit diesem Stück angestellt, hat mich gelehrt, daß der Einfall des Landvogts mit dem Apfel noch nicht gehörig motiviert ist, deswegen habe ich nötig gefunden, an dem Ort, wo die Rede davon ist, ein paar Worte einzuschalten, die ich hier beilege. Haben Sie ja die Güte, diese Aenderung noch darin anzubringen, selbst in dem Fall, daß das Stück schon gegeben wäre. (An Iffland.)

*

Hierbei erhalten Sie das Manuskript des Wilhelm Tell, so wie wir das Stück hier in Weimar geben. Wir haben mit 17 männlichen Schauspielern 30 männliche einzeln sprechende Rollen besetzt, ohne daß es nötig gewesen wäre, die Hauptrollen zu duplieren. Jedes Theater muß sich hierin nach seinem Personale richten; es kann im ganzen nichts darüber bestimmt werden. Ich merke in einem beiliegenden Blatt bloß die Rollen an, welche durch denselben Schauspieler können gegeben werden.

Auf ein geschicktes Arrangement bei den großen Volksszenen kommt vieles an, und dieses kann durch keine schriftliche Vorschrift mitgeteilt werden. Ebensowenig brauch ich Ihnen vorzuschreiben, wie die Rolle des Tell zu nehmen ist. Die Rolle erklärt sich selbst: eine edle Simplizität, eine ruhige, gehaltne Kraft ist der Charakter; mithin wenige, aber bedeutende Gestikulation, ein gelassenes Spiel, Nachdruck ohne Heftigkeit, durchaus eine edle schlichte Manneswürde. Daß die Rollen des Melchthal, W. Fürst, Stauffacher, Attinghausen, Rudenz, der Bertha und Hedwig, in die besten Hände zu geben sind, brauch ich nicht zu sagen; aber auch die kleinern Rollen, wie Ruodi der Fischer, Baumgarten, Rösselmann, Reding, Johannes von Oesterreich, Gertrud und Armgart, sind sorgfältig auszuteilen, und besonders ist die Rolle des Knaben Walther zu empfehlen. Uebrigens verlasse ich mich bei der theatralischen Aenderung des Stücks vollkommen auf Ihre Einsicht und Erfahrung.

Vom Kostüme lege ich einige Zeichnungen bei. Uebrigens gilt bei diesem Stücke ganz das Kostüm des

Mittelalters, und das Eigentümliche der alten Schweizertracht ist besonders in den weiten Pumphosen; — die ganz gemeinen Landleute können zum Teil im Hemd, mit bunten Hosenträgern spielen, und viele Kleider erspart werden. Auf dem Kopfe tragen einige Barette, andere schwarze oder bunte Hüte.

Johann von Oesterreich ist in weißer Mönchskutte; darunter kann er ein kostbares Ritterkleid und einen mit Edelsteinen besetzten Gürtel tragen, welches nach seiner Erkennung kann gesehen werden. Stier von Uri ist auf einer Seite gelb, auf der andern schwarz, und führt ein großes Kuhhorn mit Silber beschlagen.

Im Rütli sind es die Schauspieler und nicht die Statisten, welche die Fackeln tragen und den vordern Ring bilden. Tell schießt nicht wirklich, sondern schnellt nur ab, denn der Pfeil kann in der Luft nicht gesehen werden.

Beilage.

Winkelried — und Johannes von Oesterreich.
Itel Reding — und Kuoni, auch Stüßi.
Werni — und Meier von Sarnen, auch Wanderer im 4. A.
Frießhard — und Frohnvogt.
Leuthold — und Meister Steinmetz.
Rudolph Harras — und Ausrufer.
Sigrist und Rösselmann — auch Gesellen und Handlanger.
Jenni und Seppi können durch Mädchen gespielt werden.

(An Karl Schwarz.)

Hier übersende ich Ihnen, werteſter Freund, die veränderte Leſeart der drei bedenklich gefundenen Stellen. Möchten ſie nun für Ihre Verhältniſſe paſſend ſein! Anders konnt ich mich nicht faſſen, ohne dem Geiſt des ganzen Werkes zu widerſprechen, denn wenn man einmal ein ſolches Sujet, wie der Wilhelm Tell iſt, gewählt hat, ſo muß man notwendig gewiſſe Saiten berühren, welche nicht jedem gut ins Ohr klingen. Können die Stellen, wie ſie jetzt lauten, auf einem Theater nicht geſprochen werden, ſo kann auf dieſem Theater der Tell überhaupt nicht geſpielt werden, denn ſeine ganze Tendenz, ſo unſchuldig und rechtlich ſie iſt, müßte Anſtoß erregen.

Wegen des Uebrigen, worin ich nicht nachgeben konnte, Tells Monolog und die Einführung des Parricida, berufe ich mich auf das, was ich Herrn Pauli mündlich ſagte. Der Kaſus gehört vor das poetiſche Forum und darüber kann ich keinen höheren Richter als mein Gefühl erkennen.

Auch Goethe iſt mit mir überzeugt, daß ohne jenen Monolog und ohne die perſönliche Erſcheinung des Parricida der Tell ſich gar nicht hätte denken laſſen.

Herr Pauli hat mit mir wegen einer großen Oper geſprochen, ich hatte längſt auch Luſt zu einem ſolchen Unternehmen gehabt, aber wenn ich mir den Kopf zerbreche, um von meiner Seite etwas rechtes zu leiſten, ſo möchte ich freilich auch gewiß ſein können, daß der Komponiſt das gehörige leiſte. Eine Tragödie kann auch für ſich ſelbſt, unabhängig von dem Talent der Schauſpieler, etwas ſein; eine Oper iſt nichts, wenn ſie nicht geſpielt und geſungen wird.

[Anlage.]

II. Akt 2. Szene.

Stauffacher.

Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht,
Wenn es zum Letzten, Aeußersten gekommen,
Wenn rohe Willkür alles Recht zertritt,
Wenn kein Gesetz mehr hilft, dann hilft Natur,
Das Altererbte dürfen wir beschützen
Gegen Gewalt. — Wir stehn vor unser Land,
Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder.

Fünf oder sechs Stimmen (wiederholen langsam mit Würde und Anstand):

Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder.

III. Akt 3. Szene.

Tell (zu dem Knaben):

Das Land ist frei und offen wie der Himmel,
Doch die's bewohnen sind in große Dörfer
Mit Mauern eingesperrt. Sie nennen's Städte;
Dort darf der Nachbar nicht dem Nachbar trauen.

Walther Tell.

Vater, es wird mir eng im weiten Land,
Da wohn ich lieber unter den Lawinen u. s. f.

IV. Akt.

Nach der ersten Szene ist folgende kleine einzuschieben.

Szene 2. Vorzimmer.

(Hedwig, welche schnell hereindringt. Baumgarten folgt ihr, und will sie zurückhalten.)

Baumgarten.

O Frau, was sucht Ihr hier im Haus des Todes?
Ihr könnt ihn jetzt nicht sehen, bleibt zurück.

Hedwig.

Wer darf mir's wehren. Laßt mich (will hinein).

Baumgarten.

Ihr sucht Trost
Im Haus des Jammers! Bleibt zurück! Hier ist
Kein Ort für Euch. Der Bannerherr will sterben!

Hedwig.

Wer stirbt hat ausgelitten. Ich, ich lebe
Und leide!

Baumgarten.

Ich ruf ihn. Wartet hier! (geht hinein.)

Hedwig (dringt nach).

Ich kann nicht warten.

Szene 3. Saal.

Attinghausen (im Armsessel). Walther Fürst. Stauffacher. Melchthal. Walther Tell.

Walther Fürst.

Es ist vorbei mit ihm. Er ist hinüber.

Stauffacher.

Er liegt nicht wie ein Toter. Ruhig ist
Sein Schlaf und friedlich lächeln seine Züge.

(Baumgarten tritt herein.)

Walther Fürst (zu Baumgarten).

Wer ist's?

Baumgarten.

Es ist Frau Hedwig, Eure Tochter etc. etc.

Nachher

Attinghausen.

Der Adel steigt von seinen alten Burgen,
Zieht in der Städte Gottesfrieden ein,

Und fügt sich sanftern menschlichen Gesetzen.
Mit edeln Bürgerwürden schmückt er sich,
Die wahre Stärke lernt er in der Ordnung
Und in der Eintracht schönen Banden suchen.
Doch manches Blut — und köstliches — wird fließen,
Eh er der Waffen wildem Recht entsagt.
Die Ritter seh ich angezogen kommen
In schwer geharnischt — dichtgedrängter Schar,
Ein harmlos Volk von Hirten zu bekriegen.
Auf Tod und Leben wird gekämpft, und herrlich
Wird mancher Paß durch blutige Entscheidung.
— Der Landmann stürzt sich mit der nackten Brust
Ein freies Opfer in die Schar der Lanzen.
Er bricht sie, und errungen ist der Sieg,
Hoch triumphierend schwebt die Landesfahne.
— Drum haltet fest zusammen usw.

(An Iffland.)

*

Der Stier von Uri ist eine kleine Lust, die man dem Publikum macht. Wer die Rolle bekommt, wird den Ehrennamen wohl eine Zeitlang behalten.

*

Der Tell hat auf dem Theater einen größern Effekt als meine andern Stücke, und die Vorstellung hat mir große Freude gemacht. Ich fühle, daß ich nach und nach des Theatralischen mächtig werde.

*

Anbei übersende die Rollen vom Tell, mit meiner Besetzung, und bitte Sie, nun das weitere darüber zu

verfügen. Ich habe drei neue Weiber darin freiert, um die drei noch übrigen Schauspielerinnen mit Anteil in das Stück hineinzuziehen, weil sie nicht gern Statisten machen. (An Goethe.)

*

In dieser Not setzte man mir zu, noch etwas Dramatisches zu erfinden, und da Goethe seine Erfindungskraft umsonst anstrengte, so mußte ich endlich mit der meinigen noch aushelfen. Ich arbeitete also in 4 Tagen ein kleines Vorspiel aus, (Die Huldigung der Künste) welches frischweg eingelernt und am 12. November gegeben wurde. Es reüssierte über alle meine Hoffnung und ich hätte vielleicht Monate lang mich anstrengen können, ohne es dem ganzen Publikum so zu ank zu machen, als es mir durch diese flüchtige Arbeit gelungen ist.

1805

Aus Briefen

Indessen habe ich, um nicht ganz untätig zu sein, und um das verstimmte Instrument wieder einzurichten, Racines Phèdre übersetzt, weil diese unter allen französischen Trauerspielen sich nicht nur in Frankreich am längsten in Kredit erhalten hat und noch erhält, sondern auch wirklich das meiste dramatische Interesse enthält. Ich habe mit möglichster Sorgfalt und Liebe daran gearbeitet, um dieses gepriesene Meisterstück der franzö-

sischen Bühne nicht unwürdig auf die deutsche zu verpflanzen.

*

Bei dem Bürgergeneral ist mir wieder die Bemerkung gekommen, daß es wohlgetan sein würde, die moralischen Stellen, besonders aus der Rolle des Edelmanns, wegzulassen, soweit es möglich ist. Denn da das Interesse des Zeitmoments aufgehört hat, so liegt es gleichsam außerhalb des Stücks.

Das kleine Stück verdient, daß man es in der Gunst erhalte, die ihm widerfährt und gebührt, und es wird sich recht sehr gut tun lassen, ihm einen rascheren Gang zu geben. (An Goethe.)

*

Wenn ich Dir auch gleich meinen Gegenstand nennte, so würdest Du Dir doch keine Idee von meinem Stücke (Demetrius) machen können, weil alles auf die Art ankommt, wie ich den Stoff nehme und nicht wie er wirklich ist. Der Stoff ist historisch und so wie ich ihn nehme, hat er volle tragische Größe und könnte in gewissem Sinn das Gegenstück zu der Jungfrau v. Orleans heißen, ob er gleich in allen Teilen davon verschieden ist.

*

Aus dem Nachlaß

Tragödie und Komödie

Das Gemüt in Freiheit zu setzen, erzielen beide; die Komödie leistet es aber durch die moralische Indifferenz, die Tragödie durch die Autonomie.

In der Komödie muß alles von dem moralischen

Forum auf das physische gespielt werden, denn das moralische erlaubt keine Indifferenz. Behandelt die Komödie etwas, was unser moralisches Gefühl interessiert, so liegt ihr ob, es zu *neutralisieren*, d. i. es in die Klasse natürlicher Dinge zu versetzen, welche nach der Kausalität notwendig erfolgen.

Undank z. B. ist an sich etwas, was unser moralisches Gefühl affiziert. Undank kann tragisch behandelt werden, so im „Lear" der Undank der Töchter gegen den Vater, und da ist es eine moralische Rührung. Wir werden dadurch moralisch verletzt, das kann und soll uns nicht erspart werden, denn die Tragödie fordert, daß wir *leiden*; durch den Schmerz führt sie uns zur Freiheit.

Undank kann aber auch in der Komödie behandelt werden, aber dann muß er als eine natürliche Sache erscheinen; und wenn wir in der Tragödie mit demjenigen Mitleiden haben, der Undank erleidet, so muß uns die Komödie den lächerlich machen, welcher Dank erwartet.

Man hat den Molière getadelt, daß er in dem „Tartuffe" den Heuchler zum Gegenstand einer Komödie gemacht; ein Charakter, der immer Abscheu errege und folglich für die Heiterkeit des Lustspiels nicht geeignet sei. Wenn Molière wirklich durch Darstellung seines Heuchlers unsere Indignation, unsern Abscheu erregt, so hat er freilich unrecht, und in diesem Fall hätte ihn der Genius der Komödie verlassen. Auch den Heuchler kann die Komödie behandeln, aber dann muß es so geschehen, daß nicht er abscheulich, sondern *die*, welche er betrügt, lächerlich werden.

Welche von beiden, die Komödie oder die Tragödie, höher stehe, ist öfters gefragt worden. Man müßte untersuchen, welche das Höhere erzielt, aber dann wird man finden, daß beide aus so verschiedenen Punkten ausgehen und nach so verschiedenen Punkten wirken, daß sie sich nicht vergleichen lassen. Im ganzen kann man sagen; die Komödie setzt uns in einen höhern Zustand, die Tragödie in eine höhere Tätigkeit. Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt.

Aber wir sind Menschen, wir stehen unter dem Schicksal, wir sind unter dem Zwang von Gesetzen. Es muß also eine höhere, rüstigere Kraft in uns aufgeweckt und geübt werden, damit wir uns wieder herstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht, worin die Komödie uns fand, aufgehoben ist. Dort brauchten wir diese Kraft nicht, weil wir mit nichts zu kämpfen hatten; aber hier müssen wir siegen und bedürfen also der Kraft. Die Tragödie macht uns nicht zu Göttern, weil Götter nicht leiden können; sie macht uns zu Heroen, d. i. zu göttlichen Menschen, oder, wenn man will, zu leidenden Göttern, zu Titanen. Prometheus, der Held einer der schönsten Tragödien, ist gewissermaßen ein Sinnbild der Tragödie selbst.

Nathan der Weise

Lessing hat im Saladin gar keinen Sultan geschildert, und doch ist die Intention Saladins mit Nathan, wie er ihm die Frage wegen der drei Religionen vorlegt, ganz sultanisch. Deswegen erscheint uns dieses Motiv plump, ja ganz unpassend; es gehört einem andern Saladin zu, als wie wir ihn im Stück sehen. Der Dichter hat nicht verstanden, jene derbe Farbe zu vertreiben und die Handlungsweise des historischen Saladins mit dem Saladin seines Stücks zu vereinbaren. Daß Saladin bloß aus Eingebung der Sittah handelt, ist bloß ein Behelf, der die Sache um nichts besser macht.

Namen- und Sachregister

Aberglauben 73 97
Abraham (a Santa Clara) 335
Abstraktion 2
Achill 301
Achilles (bei Euripides) 210 214
— Racinischer 210
Aegyptier 43
Aeschylus 384 398 402
— (britischer) 11
Aesthetiker 219
— neuere 310
Aesthetisch 222 279 280
Affekt 239 241 ff, 275 284 285
— der fröhliche 247
— der mitgeteilte 246
— der mitleidende 247
— der mitleidige 268 269
— der schmelzende 276
— der teilnehmende 256 263
— der traurige 246 247
Agamemnon (bei Euripides) 210
— (von Aeschylus) 213
Ajax 307
Akten-Einteilung 319
Alba, Herzog von 164
Albrecht (Madame) 283
Alexandriner 354
Alexandrinischer Reim 355
Alfieri 400
Alten, die 293 330

Amalia (Räuber) 13 16 17 20 21 22
Amalie (Herzogin) 90
Analyſis, tragiſche 314
Anarchie 97
Andromache 301
Angenehme, das 276
Anhang (zur Selbſtrezenſion über die Räuber) 42
Ankündigung der Rheiniſchen Thalia 78
Anlage, die moraliſche 324
Antigone 307
Antike 172
Antium 233
Applauſus 11
Ariadne 71
Ariel 7
Ariſtid 258
Ariſtophanes 277
Ariſtoteles 308 309 316 319 330 351
Aſtrologie 368
Aufgabe, die höchſte der Kunſt 323
Aufklärung 76
Ausdruck 40
Ausland 85
Ausleger, die franzöſiſchen von Ariſtoteles 309
Autonomie 424

Barbarei 73
Bauerbach 62
Beck 346
Becker 346
Begebenheit 152
Begehrungsvermögen 245 246
Behandlung, Arten der 83
— dramatiſche 327
— epiſche 327
Berlin 375 407

Bestimmung, theatralische 319
Bibel 40
Bilderſprache 218
Bildhauer 274 394
— der griechiſche 274
Bildung, ſittliche 73
Bonmot 29
Brackenburg 165
Braut von Meſſina, Die 383 385 399 400 401 406 410
— Aufführung 404 405 407
— Vorrede 399
Briefe 58 ff, 80 86 87 92 ff, 169 ff, 215 ff, 218 219 270 ff, 285 286 291 ff, 306 ff, 348 ff, 362 ff, 372 ff, 399 ff, 416 ff, 423 ff
Briefe über Don Carlos 92 ff
Britiſch 172
Brutus 3 258
Bühne, die alte 203
— die griechiſche 184 252 253 275
— die komiſche 361
— die neuere 203
— die tragiſche 202 251 398
Bürgergeneral 424
Bürgerlich 80
Buttler 344 348 358
Buyck 162

Calderon 411
Catilina 3
Cato 258 259 260
Cäſar 301
— Julius (Shakeſpeare) 161
Cervantes 26
Charakter 8 59 95 134 150 152 153 155 156 218 316
— ein dramatiſch großer 292

Charakter, Hamlets 282
Charaktere des griechiſchen Trauerſpiels 307
— in der Tragödie 307
Charakterkomödie 361
Charakterſchilderung 152
Charakterſtück 361
Chirurgie 15
Chor 174 175 190 211 214 290 319 373 386 ff, 400 401 402 403 404 407
Chriſtentum 74
Chriſtlich-Moraliſche, das 301
Cid (Corneille) 251
Claudine von Villa Bella 152
Clavigo 171
Coligny 106
Cook 327
Cordemann 346
Corioli 223
Corneille 47 251 273 349
Cotta 347
Cronegk 249
Cruſoe 24

Dalberg 11 ff, 80
Darius 258
Darſtellung des Leidens 272
— die erzählende 255
— die poetiſche 279 307
— die ſinnliche 7
— (ſchauſpieleriſche) 79
Deklamation 52 89 273
Delphi 146
Demetrius 424
Demokrit 5 10
Deſpot 140
Deſpotismus 134 135 143 144
Deutſchland 47

Dezenz 273
Dialog 16 40 80 86 172 211 254 256
Dichter, der britische 172
— der dramatische 256 311
— der epische 322 324
— der epische und der dramatische 304
— der griechische 274
— der komische 288
— der naive 287
— der tragische 152 238 250 266 268 288 367 394 396
— die sentimentalen 286
— ein großer 61
Dichterpflicht 266
Dichterwerk, das tragische 386
Dichtkunst 86
— theatralische 86
— Freiheit der 15
Dichtung, epische und dramatische 302 ff
— naive und sentimentale 286 ff
Dichtungsart 268 269
Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet 63 ff
Diego 7
Dilettant 79 271
Dodona 44
Don Carlos 58 62 81 ff, 89 90 91 92 ff, 169 170 217 285 293 298 381
— Charakter des Don Carlos 134 292
— Don Carlos als Theaterstück 86
— Einheit des Stückes 136
— Entstehung 271
— Fußnote in der Thalia 86
— Geschichte des Don Carlos 85
— Hauptidee des Stücks 136
— Jamben 85
— Letzter Endzweck des Stückes 128

Don Carlos, Rollenbesetzung 88
— Stoff 83
— Vorrede 81
— Vorstellung 217
— Vorwurf 135
— Wirkung als Trauerspiel 84
Don Quirote 3 44
Drama 6 7 8 11 43 47 54 214 216 327
— ein eigenes 216
Drama und Epos 304
Drama, das erdichtete 353
— das historische 353
— das natürliche 216
Dramatiker 302 303 322
Dramatische Behandlung 138 327
— Einkleidung 86
— Fabel 211
— Forderung 378
— Form 86 263
— Handlung 154 160 295 321 368
— Kunst 325 391
— Manier 7
— Methode 1 7
— Poesie 214 344
Dramatische Preisaufgabe 360
Dramatische Schriftsteller 376
— Vorstellung 391
Dramatischer Dialog 254
— Dichter 160 256 311
— Geschmack 167
— Plan 154
— Stoff 308
Dramatisches Fach 219
— Interesse 291
— Werk 95
Dramatiker und Epiker 304
Dramatischwirkende, das 381

Dramaturg 300
Dramaturgie 78 301
— Hamburgiſche 52 350
Dramaturgiſt, der Hamburgiſche 53
Dramen, die ſogenannten 276
Dunkan 45

Eboli 133 170
Eckhof 282
Ekel 278
Effekt, theatraliſcher 356
Egmont 152 154 155 293
Egoismus 141 168
Eindruck 357
— der tragiſche 262
Einheit 302
— des Ortes 192
— des Orts und der Zeit 391
— des Stücks 128 136 154
Eliſabeth, (des Don Carlos Mutter) 109 ff, 116 122 136
— (Maria Stuart) 349 364
Emilia 10 45 62
Endzweck 128
England 47
Engliſch 361
Enthuſiasmus 151
Entſtehung der Schaubühne 64
Epiker 302 303 304 321
Epiktet 282
Epiſche, das 330
Epiſode 128
Epitheton 172
Epopöe 8 85 263 310 311 322 344 345
Epos 303 304 327 330 344
Erfindungsgeiſt 75
Erhaben 224

Erhabene, das 41 222 235 277
Erhabenheit 25
Erkenntnisvermögen 257
Erwin und Elmire 152
Erzählung 263
Erziehung 74
— ästhetische 285
Eumeniden, die 402
Euripides 170 173 210 213 349 383
Exposition 90 308 317 340 342
Extemporieren 81

Fabel 19 23 41 54 211 314
— poetische 306
Fach, das dramatische 219
— das lyrische 215
Falstaff 44
Familiengemälde 276
Fanatismus 211
Farce 278
Faust 311 312 329 363 364 368
— 2. Teil 364
Festigkeit 52
Fiesko 53 ff
— Erinnerung an das Publikum 55 ff
— Fabel 54
— Katastrophe 54
— Vorrede 53 ff
Flandern 107
Fleck (Madame) 348
Forderung, die dramatische 378
Foderungen, die theatralischen 406
Form 295 309
— und Inhalt 284
— der Tragödie 269
— des Stücks 293
— die reine des Tragisch-Furchtbaren 317

Form dramatiſche 86 263
— einer Dichtungsart 268 269
— erzählende 263
— griechiſche 172 319 373
— poetiſche 218
— tragiſche 269 270 314
Fragment 49 82
Franz Moor 2 12 16 19 20 21 22 27 29 30 39 72 79 250
Franz von Sickingen 67
Franzoſen 7 85 239 273 287 391 392
Franzöſiſch 85 169 256 273 287 309 350 354 396 400 405 410 423
Freiheit der Kunſt 222
— der Phantaſie 271
— die äſthetiſche 284
— die hiſtoriſche 266
— die moraliſche 272
— die poetiſche 392
Freund 61 62 82 109 141
Freundſchaft 59 60 61 100 102 113 114 121 130 146
Freundſchaftsgemälde 127
Fundamentalgeſetze der tragiſchen Kunſt 277
Furcht 401
Furcht und Mitleid 153 155 351 366
Furchtbare, das 278
Furien 379
Fuſt von Stromberg 266 328

Gang der Tragödie 175
Garrick 46 80
Garve 8
Gattung, rein komiſche 361
Gattungsbegriff 363
Gebiet der Tragödie 229
Gedanken über den Gebrauch des Ge-

meinen und des Niedrigen in der Kunst 277 ff, 282
Gedicht, das epische 303 304 310 327
Gefühl 272
— das sittliche 221 230
Gegenstände, tragische 219
Geist, der griechische 76
Gemeine, das, in der Kunst 277 ff, 282
Gemütsfreiheit 272 285
Gemütshandlung 273
Genast 346
Generalriß 23
Genie 3 154 217
Gerechtigkeit 25
— poetische 410
Gerichtsbarkeit der Bühne 66
Gerstenberg 372
Geschichte 8 98
Geschmack 8 279
— dramatischer 167
— französischer 169
Geschwister, die 171
Gesellschaft 24
Gesetz 6 65 67 68 69
— der Dichtkunst 86
— der Einheit 302
— der Entfaltung 302
— der Natur 28
— der tragischen Kunst 275
— moralisches 244
— poetisches 302 311 331
— psychologisches 241
— sittliches 230
Gesetzgeber 76 141
Gespenstermärchen 240
Gewissensfreiheit 98
Glückseligkeitstrieb 243 244

Goethe 47 152 153 171 215 289 290 293 295 299 302 306 ff, 325 326 ff, 340 341 344 362 ff, 368 369 373 378 ff, 382 383 405 407 408 411 419 422 423 424
— als Tragödiendichter 320
Goldoni 167 168
Gordon 343 358
Gotisch 63 84
Gott 59 60
Götter der Griechen, die 275
Gotter 11 89 90 91
Götz von Berlichingen 16 153 171 172
Gozzi 376
Graff 345
Griechen 173 252 254 273 275 303 306 308 392
Griechenland 75
Griechisch 76 172 173 214 219 252 253 274 275 307 317 319 340 373 398
Grimasse 79
Größe, poetische 296
— tragische 396
Großinquisitor 89
Gustav Wasa 362
Gut 224

Haiden 347
Hamlet 62 113 282 283 286
Handeln, moralisches 142
Handlung, dramatische 154 160 295 321 368
— epische 321
— rührende 269
— tragische 260 330 353
— zusammengesetzte 314
Handlungen, außerordentliche 152
Harmonie 48
Harpagon 70
Hauptcharakter 294

Hauptmotive, tragiſche 349
Hazardſpiel 242
Heinrich IV. 157
Held 24 32 61 62 99 141 155 157 282 366
— der leidende 245
— der politiſche 54
— der tragiſche 272
— einer Tragödie 366
Helden bei den griechiſchen Dichtern 275
Heldendichter 7
Heldengemälde 157
Helena 175 211
Herkules 275 307
Hermann (Hermann und Dorothea) 323
— (Räuber) 12 13 20 40
— und Dorothea 325
Heroismus 249
Herrſchbegierde 143
Herzogin von Parma 163
Hippokrat 5
Hiſtoriſch 56 158 160 265 266
Hiſtoriſche, das 298 379
Homeriſche Dichtung 274
Hoorne 165
Horatio 113
Huber 218
Huldigung der Künſte, Die 423
Humanität 120 128 136 156
Humboldt Wilh. v. 299 345
Humor 301
Hunnius 346
Hüon 229

Ideal der Tragödie 270
— von Vortrefflichkeit 142
Idealism 292
Idealiſt 292

Idealität 292
Idee 7
— der Tragödie 372
— eines Trauerspiels 368
Ideenkostüm 404
Idylle 290
Iffland 328 344 348 358 364 375 402 403 408 416 422
Iffland als Lear 79 80
Illuminat 137
Illusion 50 52 81 87 166 172 212 242 391
Indifferenz, moralische 424
Individualität 153
Individuelle, das 339
Individuum 129 141 142
Industrie 75
Inquisition 63 98
Intrige 24 139
Intrigenstück 361 362
Iphigenie auf Tauris 173 192 ff, 250 317 323 362 378 379 380 381 382
Iphigenie in Aulis 46 170 173 174 177 ff, 210 ff, 217 275
Jagemann 346 365
Jago 9 27 236 250
Jamben 85 194 357 376
Jetter 162 163
Johanna 377
Jon 383
Julius Cäsar 308 409
Julius von Tarent 62
Jungfrau von Orleans, Die 363 367 368 372 377
— Aufführung 375
— dramatische Handlung 368
— Stoff und Form 363

Kadenz 194
Karikatur 8
Karikaturist 28
Karl V. 53 163
Karl Moor 3 12 17 18 21 22 26 70
Katastrophe 14 25 32 54 154 295 323
— tragische 160
Kaufmann, Angelika 152
Klärchen (Egmont) 157 165 166
Kleingeistelei 57
Kleinstädter, Die (Kotzebue) 411
Kleopatra 250
Klopstock 4 41
Klopstocks Oden 287
Klytämnestra 212 213
Komiker 289
Komisch 288 289 361
Komische, das 63 278
Komödianten 273
Komödie 10 287 288 289 290 302 360 361 374 412 424 425 426
— die Molièrische 361
— englische 361
— französische 416
Komödiendichter 288 353
Komposition 160 217
Konflikt 131
Konversationston 375
Kopie 49
Koriolan 230 233
Körner, Christian Gottfried 215 219 272 283 285 286 299 326 340 357 383
Körper des Schauspielers 283
Kosinsky 40
Kothurn 47 300 301 396
Kotzebue 362 411 412
Kraftmangel 279 280

Kritik 42 78 91 92 271 287
Kritiker 93 140 171 309
Kultur des Geschmacks 238
— die moderne 253
Kunst 220 ff
— didaktische 285
— die bildende 27 391 394
— die dramatische 325 391
— die epische 325
— die griechische 252
— die neuere 252
— die rechte 387
— die rührende 252
— die schöne 220 223 285
— die theatralische 79
— die tragische 46 219 239 ff, 247 253 259 261 266 275 276 277 395
— die wahre 388 389 390
— eine schöne leidenschaftliche 285
— moralische 285
Künste, die schönen 219 220 224
— die rührenden 224
— Garrickische 46
Kunstfleiß der Bienen 236
Kunstgattung 288
Kunstgeheimnis des Meisters 284
Kunstgesetze 310
Kunstgriff 24 26
Kunstkenner 285
Künstler 387 390
— der bildende 394 396
— der griechische 274
— der tragische 265 272
— der wahre 397
Künstler, Die (Entstehung) 271
Kunstmäßigkeit 271
Kunstplan 223

Kunstrichter 387
Kunstsinn 215
Kunstwerk, das wahrhaft schöne 284

Lachen 277
Lachstück 277
Lady Macbeth 67 250
Lais 377
Landfrieden 41
Laokoon 41 274
Lear 68 79 249 286 425
Lebensphilosophie 243
Lehrer des Volks 47
Leibniz 60
Leidenschaft 152 170 172
Leipzig 363 375
Leisewitz 62
Leißring 346
Leonidas 258
Lerma 123
Leser 264
Lessing 52 62 289 300 350 427
Liebe, platonische 59 60
Liebhaber 52
Lips 152
Louise Millerin 63
Lovelace 236 237 238
Loyola, Ignatius 164
Lukrez 240
Lustspiel 69 276 360
— deutsches 302
Lustspiele, französische 405
Lykurgus 146 147
Lyrisch 215
Lyrische, das 404

Macbeth 45 153 286 295 308 366

Machwerk 285
Mädchen von Orleans 367 368
Magie 238
Mahomet (Voltaire) 354 355 356 357 369
Makduff 7
Malcolmi 346
— (Dem.) 346
Maler 396
Malerei 344
Malthefer, Die 294 318 365 373 270 (Die Ritter von Malta)
Manier 283
— dramatiſche 7
— franzöſiſche 350 354
— rethoriſche 313
Maria Stuart 349 350 351 353 364 365 366 367 368 375
— Aufführung 374
— hiſtoriſcher Stoff 351
— Stoff 357
— tragiſche Hauptmotive 349
— tragiſche Qualität des Stoffs 351
Marionette 46 376
Mars 275
Maske 32
Materie 218
Max Piccolomini 295 366
Maximilian Moor 13 14 19 39
Maximum der Kunſt 205
Maurer 137
Mechanik des Stücks 12
Medea 4 66
Meinungen der Nation 74
Meiſterſtück der tragiſchen Bühne 251
Memoiren 167
Memorieren 80 81
Menander 7

Menelaus 175
Menſch, der natürliche 58
Menſchen (die) in der Tragödie 267
Menſchencharakter, der allgemeine 257
Menſchenrechte 98 129
Menſchenrepublik 98
Mephiſto 312
Meſſias 287
Methode 74
— Euripidiſche 349
Mienenſpiel 79
Milton 4 14
Mime 303 305 320
Mimik 89
Miniaturgemälde 48
Minona 266
Mitleid 153 155 240 245 ff, 351 366
Mittel der Kunſt 222
Mode 57
Modern 253 382
Modernen, die 305
Möglichkeit des Mitleids 256
Mohr von Venedig 45 153
Molière 70 287 361 425
Monolog 63
Montesquieu 138
Moral 2 4 23 42 53 67 211 279
Moraliſch 142 243 244 251 272 279 324
Moralität 29 251
Mordgeſchichte 240
Mortimer 366
Motiv 303 315 364
— aſtrologiſches 337 339
— moraliſches 142
Motive des Dramas und des Epos 304
Muſenalmanach 347
Muſik 386

Mysterien der Alten 276
Mythische, das 379

Nachlaß 424
Nachtwanderer 155
Nachtwandler 49 51
Nachwelt 82 83
Naive, das 285
Nathan der Weise 74 287 289 427
Nation 85
Nationalbühne 75
Nationalgeist 75
Natur des Dramas 54
— die leidende 273
Naturalism 392
Naturgefühl 241
Natürliche, das 391 404
Natürliche Tochter, Die 407 408
Naturnachahmung 324
Naturwahrheit 266
Naturzweckmäßigkeit 236
Nebencharakter 294
Neffe als Onkel, Der 408
Niederländer 162
Niedrige, das 277 278
— der Gesinnung 282
— der Handlung 282
— in der Kunst 277 ff, 282
Niobe 274
Notwendig 283
Notwendige, das 274
Notwendigkeit 235 251 252 257 258 297

Oberon 377
Ode 41
Oden, Klopstockische 287
Odoardo 45

Oedipus 264 307 308 313 314 373 407
Oekonomie 44 60
— des Stückes 12 95 293 379
— des Schauspiels 1·11
— des Trauerspiels 386
Oktavio Piccolomini 343 348 358
Olint und Sophronia 249
Oper 215 419
Opernwelt 166
Ophelia 283
Orakel 210 314
Oranien 106 157 158 159 165
Ordnungen der Tragödie 229
Orest 173 174 176 177 ff, 195 ff, 250 301 379 381
Ort 192
Othello 264

Paradies, Das verlorene 287
Parasit, Der 409 412
Parasiten, Die 408
Páris 211
Paris 48 167
Parodie 277 300
Passivität 39
Pathetisch 277 303
Pathetische, das 276 277 285 289 361
Pathetischerhabene, das 276
Pathos 267 272 286 289
Patriot 75
Perser, die 402
Personen, die tragischen 263 397
— poetische 331
Phantasie 28 54 59 171 271
Phèdre 423
Philanthropie 114
Philoktet 274 275 307

Philipp II. 84 88 98 99 106 116 119 126 130 134 170
Philosophie 29 301
— der Griechen 252
— der Kunst 221
— über die Dichtkunst 310
Philosophische Schriften (Schillers) 272 ff
Plan 95 154 217
Platonisch 59 60
Plutarch 23 26 149
Pöbel 5 6 9 10 76 277
Poesie 7 8 214 324 391 392 394
— dramatische 214
— epische und dramatische 344
— lyrische 214
Poet, der tragische 320
Poetische, das 307 395
Politik 155
Politisch 54
Polizei 15
Polyecte 349
Pompée 349
Pompejus 231
Posa 94 96 98 99 100 101 102 103 126 137 138 139 145 170 292
— Charakter des Posa 95 100 101 150
Preisaufgabe, dramatische 360
Prinzip 271
— der Zweckmäßigkeit 229
Prometheus 402 426
Propyläen 362
Prosa 299 315
Prosaische, das 313
Prospero 7
Psychologisch 241
Publikum 46 47 52 55 57 78 79 82 89 91 270 366 375 381 387

Pützelle 377
Pylades 173 174 184 ff, 195 ff, 379

Qualität (tragische) des Stoffs 351
Quellen 297

Räuber, Die 1 ff, 54 58 250 308
— Anhang über die Vorstellung 42 ff
— Avertissement zur 1. Aufführung 18 ff
— Bühne 1
— Dialog 16 40
— Drama 6
— Fabel 19 23 41
— Generalriß 23
— Katastrophe 14 32
— Oekonomie des Schauspiels 1
— Selbstrezension 19 ff
— Sprache 40 41
— Veränderte Auflage 12
— Veränderung 14
— unterdrückte Vorrede 6 ff
Real 85 94
Realism 292 312
Realistisch 291
Realität 42
Reform im Drama 324
Reformation 98
Regel 153
Regierung 75
Regisseur 88
Reim 85 354
— Alexandrinischer 355
Reinigkeit 133
Reinkomisch 361
Reisebeschreibung 327
Religion 2 3 4 19 29 53 64 65 67 68 74 398 399
Religionshaß 74

Republik 25
Requisit der Tragödie 84
— eines epischen Gedichts 327
Retz 53
Rezensent 13 145 154
Rezension 80 169
Rhapsode 303 305 320 324
Rhetorisch 313
Rhetorische, das 313
Rhythmus 316
Richard III. 4 27 153 236 316
Ritter von Malta, die 290
Robertson 53
Roderich 251
Rodrigo 102
Rodogune 250 349
Rolle 49 87 88 282
Roller 26 40
Roman 8 263 276 315
Romeo 51
Römer 257
Roscius 11
Rousseau 23 55 168
Ruhberg 72 280 281
Rührend 224
Rührende, das 222
Rührung 83 226 229 241
— moralische 425
— tragische 235 236 248 252 253 262
— traurige 247 253 255 261

Saladin 427
Sara Sampson 45
Satire 69 290
Schaubühne 6 63 64 65 66 69 70 71 73 76 86 388 391
Schaubühne (Die) als moralische Anstalt 63 ff
Schauderhafte, das 239

Schauspieldirektor 85
Schauspieler 52 78 79 80 81 89 282 283 290 329 358 361 381 387 399 410
Schauspielerin 283
Schauspielhaus 270
Schauspielkunst 87
Schauspielwesen 289
Scherz 69
Schicksal 23 53 68 71 77 84 295
Schilderung, tragische 259 260
Schlegel Aug. Wilh. v. 308 383
Schöne (das) in der Kunst 283
Schönheit 60
Schrecken 401
Schreckliche, das 239 281
Schrift (Bibel) 3
Schriftsteller 82 140
— dramatische 8 376
Schröder 88 282
Schufterle 40
Schuld 26
Schwan 17
Schwärmer 120
Schwärmerei 151
Schweizer 13 40
Sekte 74
Selbstgespräch 202
Selbstrezension 19
Shakespeare 4 7 41 62 153 161 171 172 250 286 300 307 308 309 316 317 325 396
Sieben von Theben, Die 402
Simplizität 16 217
Sinn, der moralische 243
Sinnlichkeit 11 223 274
Sittengesetz 228 231 232 234
Sittenspruch 254
Sittlich 73 221 229 230

Sittlichkeit 221 222 233
Situation 17 23 40 43 53 55 139 140 152 153 166 200 201 203 316
Skizze 83 367 382
Sklaverei 97 282
Skulptur 344
Soest 163
Sokrates 258
Sophismen 30
Sophokles 7 325 329 368 373 398 401 407
Spiegelberg 13 40
Spiel 79 81 222
Spieler 49 51 52
Spielerin 46
Sprache 40 41 63 79 85
— der Tragödie 396
— im Drama 315
— metrische 391
— poetisch-rhythmische 315
— prosaische 315
Staatsaktion 55 161
Stegreif 46
Stier von Uri 422
Stil 217
— (großer) der Darstellung 283
— eines Schauspielers 283
Stillschweigen 276
Stoff 83 152 283 284 295 315 351 363 367 368 394
— der beste dramatische 308
— einfacher 319
— historischer 326 385
— unpoetischer 295
Streichung 14 18 (Beschneidung)
Sujet 419
— bürgerliches 80
Sulzer 64
Superiorität 216

Symbole 317
Symbolik 409
Symbolische (das) in der Poesie 324
Symmetrie 48
Sympathie (der Zuschauer) 51
System der Zwecke 247
Szenarium 306 413

Talent 216
Tanz 386
Tartuffe 44 425
Tasso 323
Tätigkeitstrieb 245 246
Technik 311
Teller (Madame) 346
Terzky (Gräfin) 359
Teufel 312
Tert 185
Thalia 94
— (Muse) 301
— Rheinische 78 79 81 86
Theater 10 43 53 358 366
— das gegenwärtige deutsche 43 ff
— das Leipziger 363
— ein natürliches 398
— politisches 359
Theaterheld 79
Theaterjournal 78
Theaterschriftsteller 47
Theatersprache 326
Theaterstück 86 382
Theaterwesen 167
Theatralisch 79 319 386
Thekla 348
Theoretisch 142
Theorie 270 271
— des Vergnügens 221

Thoas 191 195 208 250 379
Tiefurth 90
Timoleon 233 234
Timophanes 234
Trachinierinnen, Die 307
Tragiker 218 289 322
— der alte 393
— der französische 169 273
— der neuere 393
— die alten 153 192 406
— die griechischen 172 173 274
Tragisch 45 63 152 160 175 202 219 238 239 247 248 250 251 252 253 259 260 261 262 263 265 266 268 269 272 275 277 278 280 288 289 313 314 320 330 349 351 386 394 395 396 397
Tragische, das 278 330
Tragisch-Furchtbare, das 317
Tragöde 300
Tragödie 46 63 81 84 85 100 128 129 136 138 153 154 175 228 229 262 267 268 269 270 284 287 288 289 290 294 303 304 307 310 311 313 314 316 319 320 322 323 330 344 345 346 351 353 360 363 368 386 391 392 395 397 398 401 424 425 426
— (Begriff) 263 ff
— (in ihrem höchsten Begriffe) 322
— (Entstehung) 392
— (Zweck) 153
— der Griechen 306 392
— die alte 392 398 401 402 403
— die antike 384
— die einfache 373
— die französische 256 309
— die griechische 219 317 340 398
— die moderne 398

Tragödie die neue 393
— die neuere 256
— die poetische 391
— die wahre 367 405
— Shakespeares 396
— Sophokleische 368
Tragödie und Komödie 424 ff
Tragödiendichter 266 288 320 400
Tragödien-Oekonomie 295
Trauerspiel 9 55 69 84 132 152 154 218 270 276 290 309 311 360 368 386
— das alte 379
— das französische 85 287 396 423
— das griechische 214 307 324 398
— das neue 379
— der ehemaligen Franzosen 273
Trauerspiele, tadelhafte 270
Trauerspielheld, ein französischer 273
Traurige, das 239
Traurigkeit 231
Treue der Schilderung 278
Triviale, das 97
Tschudi 384
Turandot 405 406

Ueber das gegenwärtige deutsche Theater 43 ff
Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie 386 ff
Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen 219 ff
Ueber die Iphigenie auf Tauris 171 ff
Ueber die Iphigenie in Aulis des Euripides 210 ff
Ueber die tragische Kunst 239 ff

Ueber Egmont, Trauerspiel von Goethe 152 ff
Ueber epische und dramatische Dichtung 302 ff
Ueber Goldonis Memoiren 167 ff
Ueber naive und sentimentale Dichtung 286 ff
Uebersetzung 354
Ugolino 71 372
Undramatisch 54
Universalhaß 27
Universum 31 104
Unmoralisch 8
Unnatur 215
Unwillen 278
Unzelmann 374 375 377
Urteil 82 126
Urteil, das ästhetische 279
— das moralische 279

Venus 275
Veränderung 14
Verantwortung 83
Verderbliche, das 28
Vergnügen 219 ff, 239 241 ff, 387
Vernunft, theoretische 142
Vernunftgesetz 243
Verstandeszweckmäßigkeit 236
Verstand des Schauspielers 283
Verwicklung 251
Vohls 345
Volkscharakter 308
Volksgegenstände 75
Volksgeschmack 360
Volksreligion 252
Volksszene 417
Vollkommen 224

Vollkommenheit 86
Voltaire 273 354 369 377
Vorstellung, dramatische 391
— theatralische 299 386
Vorurteile 97

Wahnsinn 249
Wahrheit, die historische 56 158 160 265 266
— die innere 140 297
— die poetische 266
Wahrscheinlichkeit 15 132
Wallenstein 270 286 291 292 293 294 295 298 312 317 318 319 325 331 ff, 352 366 373
— (Person) 296 342 343 358 359
— Bestimmung, theatralische 319
— Charakter des Wallenstein 291 296
— Entstehung 271
— Entwurf eines Szenarium 306
— Exposition 317 340 342
— Fabel 294
— Fabel, tragische 313
— Handlung 313
— Hauptcharakter 313
— Historische, das 298
— Inhalt und Form 296
— Kapuzinerpredigt 334 335
— Motiv, astrologisches 337
— Piccolomini, Die 336 ff, 342 366
— Piccolomini (Aufführung) 345 ff
— Plan 285 286 299
— poetisch-wichtigster Teil 336
— Prosa 299
— Quellen zum Wallenstein 293 297
— Stoff 295 297 318
— Sujet 294
— Tragödie 294
— Wallensteins Lager 331 ff, 341 342 343

Wallenstein, Wallensteins Lager (Aufführung) 341 343
— Wallensteins Tod 348
— Zweck und Form 295
Wallensteinsches Kriegslager 341
Warbeck 352 374 384
Weiße 11
Welten (die) im Drama und Epos 304
Welttheater 358
Wendung, undramatische 54
Wesen, das theatralische 407
Weyrauch 346
Wieland 85 90 91 216 377
Wilhelm Meister 289 290 314 320
Wilhelm Tell 384 385 407 409 411 412 413 ff, 416 417
— Aufführung 422
— Kostüm 417
— veränderte Lesart 419
— Rolle des Tell 417
— Szenarium 413 ff
Wirkung 87
— ästhetische 222
— tragische 278
Wohlklang 85
„Württembergisches Repertorium" 19

Ximene 251

Zeitalter 96 97
Zeitgenosse 83
Zelter 403
Zensur 89
Zeremonie, die theatralische 400
Zufällig 283
Zufällige, das 274 279
Zufriedenheit 231

Zuhörer 324
Zuschauer 7 11 49 51 55 58 78 145 175 212 226 240 250 256 259 278 284 320 324 337 355 358 386 387 397 398 403
Zweck 247
— der Kunst 222
— der Tragödie 269 270
— einer Dichtungsart 268 269
— historischer 265
— poetischer 265
— tragischer 262
— und Form 295
Zweckmäßigkeit 223 ff, 251
— moralische 227 ff, 250
Zweckwidrigkeit 229 231 248 250 251
— moralische 250

Im gleichen Verlag erschien:

Doktor Eisenbart

Komödie in vier Aufzügen von

Otto Falckenberg.

Geheftet Mk. 3.–

Die Schaubühne (Julius Bab).

... Ein glücklicheres Bild humoristischer Lebensabspiegelung ist nicht oft gefunden worden. Dies ist ein Komödienmotiv von großem Wurf. ... In solchen Erfindungen und mehr noch in der lebendigen Sprachkraft, die glaubliche Gestalten voll inwendigen Humors zu schaffen vermag, verrät sich ein Talent von hohem Rang. — Die zur germanischen Komödie Berufenen sind so selten, daß ein Mann wie Otto Falckenberg Anspruch hat, aufs herzlichste begrüßt zu werden.

Bühne und Welt.

Otto Falckenbergs Komödie „Doktor Eisenbart" hat auf der Mannheimer Hofbühne ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt. — Die Komödie, die keck und übermütig über menschliche Schwächen und Kurzsichtigkeit spottet, hat den Vorzug geschickter Steigerung und Spannung, die im dritten Akt ihren Höhepunkt erreicht, ohne im letzten abzuflauen. Das Gewagte der Handlung wird durch die echt poetische Form gemildert.

Berliner Tageblatt. (Telegramm).

Otto Falckenbergs Komödie „Doktor Eisenbart" hatte bei ihrer Uraufführung im Mannheimer Hoftheater einen berechtigten großen Erfolg, namentlich die beiden letzten Akte fanden lebhaften Beifall.

Berliner Lokalanzeiger.

... Der große Erfolg, den das Werk in seiner glücklichen Mischung von tiefem Ernst und quellendem Humor schon in Mannheim gefunden hat, blieb ihm auch in München treu.

Tägliche Rundschau. (Münchener Aufführung).

Die Komödie hatte einen stetig ansteigenden Erfolg, sodaß sich der Dichter mit den Darstellern am Schlusse vielmals vor dem beifallsfrohen Publikum verneigen konnte. Der ehrliche Erfolg wird dem Dichter zu fröhlichem Weiterschaffen gedeihen. (Dr. M. G. Conrad.)

Ein deutsches Weihnachtsspiel

Nach alten Weihnachtsspielen
und -Liedern eingerichtet und ergänzt von

Otto Falckenberg.

Musik von

Bernhard Stavenhagen.

Geheftet Mk. —.50 kart. Mk. 1.—

Thomas Mann („Nord und Süd")

... Nie hat irgend welches Theater eine reinere, feinere und lieblichere Wirkung auf mich ausgeübt.

Fritz von Ostini (Münchener Neueste Nachrichten)

... Unter dem Banne dieser Fülle von Poesie stand der Skeptiker zuletzt so gut wie der Frommgläubige.

Hans Brandenburg (Rheinisch-Westfälische Zeitung)

... Wenn je gesprochenes Wort Gewalt hatte, so hat es hier Gewalt.

Druck von Mänicke & Jahn, Rudolstadt

LG
S334dF

Schiller, Friedrich von
Dramaturgie
ed. by Falckenberg

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY